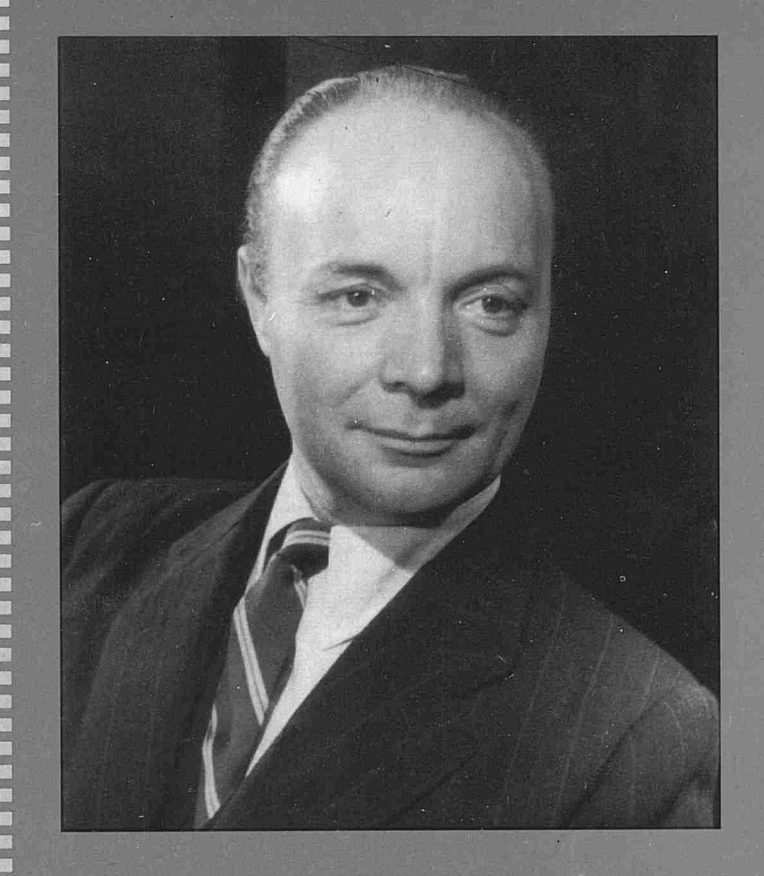
CENTENARUL CINEMATOGRAFULUI ROMÂNESC



JEAN GEORGESCU

Texte de supraviețuire

D-lui președinte al
Uniunii Cineaștilor,
acad. prof. dr. Mihnea Gheorghiu,
cea mai profundă prețuire a
celui ce a realizat această antologie,

Marica

14.02.1997

Coperta seriei:
Veniamin Micu

Carte finanțată de Guvernul României
prin Ministerul Culturii

Lucrare realizată la inițiativa și cu sprijinul
UNIUNII CINEAȘTILOR DIN ROMÂNIA
Redactor UCIN:
VIORICA-ROZALIA MATEI

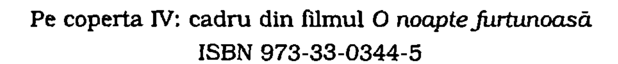
JEAN GEORGESCU

TEXTE DE SUPRAVIEȚUIRE

Cuvânt înainte de
D.I.Suchianu

Antologie, prefață și biofilmografie de
VIOREL DOMENICO

EDITURA MERIDIANE
București • 1996


Pe coperta IV: cadru din filmul *O noapte furtunoasă*

ISBN 973-33-0344-5

Mereu tânărul Jean Georgescu

Am petrecut cu marele nostru creator cinematografic Jean Georgescu multe ceasuri plăcute în timpul războiului, când înființasem împreună o academie de artă cinematografică. Eu făceam cursuri teoretice, iar el alegea fragmente dintr-o piesă sau ticluia secvențe, scene, pe care studenții noștri le interpretau sub îndrumarea lui...

Nu este oare interesant că până la Georgescu toate filmele românești (și sunt vreo șapte) au fost dezolant de proaste? În schimb, *O noapte furtunoasă* și *Visul unei nopți de iarnă* au și astăzi nivel artistic european.,.

Că Jean Georgescu a regizat numeroase filme în Franța, că felul lui de a face „munca cu actorul“ are ceva de domeniul miracolului, căci vedeai cu ochii cum respectivul, de la penibil de prost, devenea finalmente perfect - acestea-s merite mici față de acela de a fi participat, asemenea unor Laurence Olivier, Orson Welles sau Castellani, la acea încercare dificilă întru toate de a ecraniza ceva ce pare inecranizabil - literatura unui autor, ca să zicem așa, intraductibil: Caragiale. Arta acestuia, ca și aceea a lui Shakespeare, este o artă de cuvinte. Vorbe intense care nu-s comentarii ale unor întâmplări, ale unor fapte văzute cu ochii, ci invers, toate imaginile vizuale sunt, ele, comentarii ale cuvintelor rostite. În extraordinarul său film *Mofturi*, e vorba de *mitici* care de la cafenea purced și la cafenea povestesc tot ce li s-a întâmplat. Miticii

acelei epoci se năşteau şi mureau la cafenea. Nevasta se zvârcolea acasă în chinurile facerii, dar în timpul naşterii lui Mitică Jr., Mitică-tatăl se zvârcolea la rându-i la berărie, explicând asistenţei fericitul viitor eveniment şi aferentele prezenţe ale dumisale emoţii. Filmul *Mofturi* se petrece la cafenea, căci cafeneaua este patria şi cimentul care leagă păţaniile locuitorilor de la diferite mese ale localului. Unul din aceşti *mitici*, sosit într-un oraş total necunoscut, povestea: „...intru în cafenea... acolo... ce să vă spun? numai amici!". *Amici* e cu totul altceva decât *prieteni*. Prietenie înseamnă afecţiune. Amicii în ţara lui Caragiale, înseamnă complicitate. Bugetivori şi flecari, aceşti amici socoteau că faptele, până nu se prefac în trăncăneală la un pahar, nu sunt încă decât nişte jumătăţi de fapte, pe care le va întregi cafeneaua. Regizorul nostru a realizat ceea ce spunea Ibrăileanu despre lumea lui Caragiale, unde nu trăieşte decât un singur personaj, acesta însă multiplicat într-o infinitate de „momente" şi „schiţe". Georgescu a simţit asta şi a făcut cel mai extraordinar „film de scheciuri", unde divizarea personajului în sertare nu e numai procedeu estetic, ci reproducere exactă a unui fenomen natural şi social.

Jean Georgescu a primit multe premii. Dar nu a făcut atât cât putea el face. De ce? E prea păcat ca să-i mai căutăm pricina. Din aceasta noi cu toţii avem de pierdut.

D.I. SUCHIANU
1965

Prefață

Vorbea ce vorbea, cu farmecul unui actor genial, însoțind fiecare cuvânt cu gesturi ale mâinilor uimitor de expresive, apoi te fixa cu o privire deopotrivă candidă și complice:

- Da' mai bine ascultă un aforism al meu.

Și scotea dintre dosare vechi un caiet zdrențuit, îl răsfoia preț de câteva clipe, apoi citea din el...

- Am aici cuplete și poezii, panseuri... Până și desene. Fleacuri. De toate... Că am lucrat mereu. În fiecare zi am scris. Eu zac în hârtiile astea!

„Hârtiile astea“ au devenit astăzi arhiva personală a maestrului Jean Georgescu.

Alcătuită îndeosebi din scenarii și decupaje regizorale, din note de lucru pentru viitoare posibile filme, din fotografii, acte și scrisori, tăieturi din ziare și reviste cu articole privind creația și persoana sa. Arhiva păstrează și câteva resturi de caiete cu însemnări în care Maestrul își exprima gândurile sau își pregătea aparițiile publice (în presă, la catedră sau la întâlnirile cu spectatorii).

Unele dintre aceste notații formează conținutul cărții de față. Ele au fost scrise exclusiv după anul 1950, în perioada în care Jean Georgescu era de găsit mai degrabă la domiciliul său decât în studiouri.

Unanim apreciat ca fiind cel mai strălucit cineast român, decorat de autorități, omagiat de breaslă și frecventat de ziariști, Jean Georgescu era, paradoxal, tot mai faimos, pe măsură ce viața lui devenea mereu mai fără de film.

Regimul îl accepta și-l răsplătea din nevoia de a se erija în protector al valorilor naționale, dar îl respingea pentru că propunea filme artistice când la modă era filmul didactic, pentru că se dovedise incapabil să lucreze în ritmul întrecerii socialiste și pentru că se încăpățâna să rămână artist în timp ce creatorii fuseseră trecuți în rândul activiștilor.

Cineaștii mai tineri îl idolatrizau și-i sporeau cu orice prilej aura de pionier și erou al cinematografiei naționale, dar ei aparțineau altor generații, se desprinseseră de rigorile realismului clasic cultivat cu ardoare de Jean Georgescu și, ca atare, preferau să facă mai degrabă film despre *Maestru, decât cu Maestrul.*

Cu alte cuvinte, atât autoritățile, cât și cineaștii, aveau nevoie de Jean Georgescu! Dar nu ca de un coechipier sau concurent, ci ca de un reper și de un simbol. Ca de un monument!

Iar el, viu fiind și născut cu flerul ineditului, a înțeles situația și și-a jucat rolul perfect, cu profesionalism: „Sunt un personaj. Un personaj din altă epocă“, se fălea boierește.

Rămas singur și părăsit, dar nu ignorat, a transformat înfrângerea nedorită de nimeni (dar existentă în fapt!) într-o victorie prin ricoșeu: mizând, discret și seniorial, pe cartea spectacolului, s-a manifestat ca un veritabil show-man *- agreat și aplaudat de toți, deși toți îi considerau prezența intimidantă și incomodă.*

Manuscrisele sale depun mărturie: nici o replică la adresa celor ce-l îndepărtau de platouri, nici un cuvânt de reproș sau repulsie, nimic din cotidian și din contingent. Nici o însemnare nu exprimă drama artistului ostracizat. A rămas senin, imperturbabil, trăind cu amintirile și obsesiile lui, departe de lumea bântuită de fantasmele compromisului. Îl preocupau arta, natura, problemele vieții și ale morții...

Textele, scrise îndeosebi cu creionul, sunt elaborate anevoios, cu multe ștersături, în câte două-trei variante - formularea perfectă regăsindu-se, de cele mai multe ori, în interviurile care i se luau, semn că în lipsa premierelor cinematografice visate, orice ieșire personală în public era pregătită dinainte ca un eveniment cinematografic, ca un spectacol sui-generis. *De aceea, se lupta cu verbul cum se luptase cu imaginea (legendarele duble ale lui Jean Georgescu, unul dintre motivele excluderii lui de pe platouri fiind și consumul exagerat de peliculă!). Era și în scriitură un perfecționist înrăit, un „tipicar", cum se manifestase dintotdeauna în toate împrejurările (l-a văzut cineva pe Jean Georgescu în cămașă?! În „celebra" sa garsonieră din str. Ion Ghica, nr.3, te primea - chiar bolnav fiind, în ultimii ani ai vieții - într-un costum impecabil croit și călcat, cu cravată!)*

Așadar, din manuscrisele lăsate posterității de Jean Georgescu nu se poate reconstitui o biografie de coșmar, ci un crez artistic. Semn că, în ceea ce-i privește pe marii creatori, dintre fălcile menghinei nu ies strivituri, ci esențe.

VIOREL DOMENICO

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Materialele scrise și cele fotografice cuprinse în acest volum au fost selectate din perspectiva alcătuirii unui portret sui-generis al maestrului Jean Georgescu. De aceea, am ales și grupat textele în patru capitole pe care le-am considerat utile în conturarea ideii de la care am pornit: despre *cinematograf*, despre *Caragiale*, despre *viață*, despre *sine*.

Titlurile capitolelor sunt expresii din însemnările lui Jean Georgescu.

Textele fac parte din arhiva personală a cineastului; unele dintre ele reproduc fragmente din articole, răspunsuri la anchete și interviuri apărute în presă, pe care Jean Georgescu le-a păstrat ca „tăieturi" din publicațiile la care a colaborat, fără să indice titlul publicației și data de apariție.

Au rămas în afara selecției textele care se regăsesc în monografia *Lanterna cu amintiri* de Olteea Vasilescu (Editura „Meridiane", 1987).

Calde mulțumiri doamnei Ioana Stericiu-Georgescu pentru amabilitatea dezinteresată cu care ne-a pus la dispoziție manuscrisele reproduse în acest volum.

V.D.

Cocteil în „or“

Regie

Nu am pretenția să dau lecții de regie - mai ales că cinematograful nu are legi precise, ci numai unele rețete și câteva constatări diverse, statornicite în decursul producțiilor de filme - dar datorită unei experiențe mai îndelungate în cinematografie, am ajuns la anumite concluzii. Concluzii ce par îndreptățite, dacă ne gândim mai mult la faptul-film și vorbim mai puțin. Vorbind mult de film, cam după ureche sau din burtă, ni se pare că știm și mult. Iar pe cei ce ne ascultă îi impresionăm cu priceperea noastră. Cum spune Caragiale: „Intimidăm pe câțiva nehotărâți“.

*

Regizor - fie de film sau teatru - este o titulatură care corespunde unei funcții, nu neapărat unei calități.

Realizator ar fi cuvântul cel mai nimerit, convenabil pentru coordonatorul elementelor multiple ce constituie un film, elemente metamorfozate prin sita cunoașterii și sensibilității lui artistice.

*

În film, mișcarea și gestul trebuie neapărat să aibă o logică. Precum mișcarea aparatului și folosirea obiectivului. Am văzut, mai ales în teatru, personaje foarte vârstnice pe care regizorii le scoală de pe scaun și le plimbă de colo-colo ca să dea impresia de mișcare.

*

Atitudinea, ca fotografie dramatică!

*

Măiestrie:

1) Memorie vizuală

Puterea de materializare a imaginii.

2) Memoria tonalității

Formarea urechii cu tonuri logice (pe gamă muzicală). Memoria tonurilor și a vorbirii are absolută nevoie de memoria vizuală. De cele mai multe ori, justețea vorbirii e rezultatul unei îmbinări cu apariția imaginii ca fond ce reliefează și dă culoare intonației.

*

Dacă ne gândim la film ca la un spectacol, atunci regizorul poate fi considerat și „autor" dacă ține el morțiș, dar nu trebuie să facă caz din asta, mai cu seamă atunci când transpune un subiect conceput de un creator autentic. Rostul regizorului e mai modest, dar și mai dificil în același timp. Regia nu trebuie să se simtă. Dacă se simte, înseamnă că este ceva greșit.

Important e să nu faci rău, binele iese singur la suprafață...

*

Un film, bun sau prost, poartă amprenta stilului și personalității regizorului. Se poate judeca chiar știința și simțul său de viață după filmul pe care l-a realizat. Cu cât regizorul are mai mare valoare cu atât punctele sau datele pe care el își reazemă filmul sunt mai simple.

*

În momentele de început ale turnării, toată lumea ce formează echipa unui film trebuie să aibă o idee clară de ceea ce vrea să obțină.

*

Regizorul de film trebuie să fie asemenea unui scriitor, dar cuvântul lui să fie imaginea.

*

Literatura nu este cinematograf... dar cinematograful poate fi literatură: când nu vorbește. A nu se înțelege film mut.

*

Sudarea unei echipe, și la bine, și la rău, se realizează numai în condițiile spiritului de echipă. El nu se naște însă decât între... „oameni cu fluturi". Și-apoi, trebuie să știe fiecare pentru ce-și dă sufletul. Când n-ai echipă, trebuie să faci totul de unul singur.

*

Pentru o fotogramă tăiată, eu nu dorm o noapte...

*

Consider postsincronul o anomalie. S-a inventat

sonorul pentru priză directă, altminteri rămâneam la filmul mut.

*

La o filmare, prin colțurile studioului, foiesc diferite persoane legate de producție. Unele dintre acestea, șefi administrativi, spun adesea: prima turnare a fost foarte bună, de ce se mai trage cadrul de atâtea ori? Acei oameni se înșală. Se întâmplă câteodată, foarte rar, ca prima turnare să fie bună. Bună, adică în sensul vederii realizatorului - dar este foarte rar.

Cum se face un film!?

Întrebarea aceasta nu se pune pentru prima oară și nici pentru ultima. Deși există tratate în mai toate limbile, probabil că nu sunt prea citite de spectatori și, în bună parte, nici de cineaști.

E curios cum nimeni nu întreabă cum se face teatrul sau orice alt fel de spectacol. Aceasta pentru că, în timp ce atâtea manifestații de ordin artistic se prezintă cu toate cărțile pe față, ca un etalaj într-o vitrină, acolo, pe ecran, filmul păstrează o formă expozitivă, „de miraj". Ceva cu care nu poți să iei contact real. Spectatorul, căruia i se perindă pe dinaintea ochilor o serie de imagini diferite, într-o depănare magică, desprinde o parte din atenția lui asupra acțiunii filmului, în căutarea dezlegării efectelor tehnice sau artistice ce intervin în realizarea diverselor cadre. La fel se petrece și atunci când asistăm la spectacolul unui iluzionist. Îi admirăm scamatoriile, în timp ce gândul ne umblă să-i descoperim trucurile.

Într-adevăr, întrebarea „Cum se face un film" este logică, pentru că filmul pe lângă faptul că ne

oferă dramaturgie, regie, joc, decor etc. are și această calitate a fabricației. A unei fabricații de laborator care, pentru un mare număr de spectatori, își păstrează secretul. Eu mă voi limita la o explicație sugestivă. Sunt de altfel convins că dacă aș încerca să fac o expunere în detaliu a acestui proces, la sfârșit, tot aș fi întrebat: „Dar... cum se face un film?“ Deci... să rezum:

Filmul este o artă de sinteză. Un cocteil, dacă s-ar putea spune. Un cocteil în „or“. Adică: se ia un motor, un regizor, un operator, niște filme color, adaugi un decorator, nu uiți de actor... și pe deasupra torni revelator.

Amesteci bine și... ce iese... Dumnezeu știe! Publicul spectator gustă mixtura. Îi place sau nu-i place... depinde de dozajul pe care ai știut să-l faci în alegerea elementelor din rețeta acestui cocteil. Îți dai seama după laudele sau înjurăturile spectatorilor, care în orice caz înjură mai puțin decât la un meci de fotbal. Nu-i vorba, acolo și biletul e mai scump.

Actor

Fotogenia nu este o gogoriță, dar ca sperietoare a jucat un rol nefast în cinematograf. Mai toată lumea crede că a fi fotogenic înseamnă a fi frumos sau frumoasă, în fotografie sau în film. E un mare bine să fii frumos sau frumoasă; asta îți poate chiar oferi o situație în viață, dar numai cu această calitate nu

se poate reprezenta diversitatea tipurilor din viață. Fotogenia se referă la posibilitatea de a sugera personajul cerut!

*

Există „tipul de cinema“, fie bărbat, fie femeie. Fotogenia rămâne însă un adevăr relativ, dacă nu se referă la posibilitatea de a sugera personajul cerut. Regizorul trebuie să-și aleagă interpreții mai ales dintre cei cu *vocație* și cu *dragoste* pentru cinema. Pe cei mai mulți îi atrage scena, îi satisface contactul direct și imediat cu publicul, dar îi enervează și îi plictisește turnajul. Pentru un regizor e important să-și cunoască foarte bine eventualii interpreți. Astfel poate să evite, încă din scenariu, situațiile care îi dezavantajează. Zic în scenariu, pentru că filmul trebuie să fie oglinda scenariului.

*

Tipologia pentru cinema e alta decât pentru teatru. Așa se explică de ce mulți actori de renume din teatru nu au izbutit în film. Vraca: jocul lui de factură romantică l-a făcut un mare actor de teatru. Când în film a încercat să-și schimbe jocul, n-a mai izbutit. Nu-l credeai. Era teatral. Filmul are un mare avantaj: posibilitatea de a ne apropia actorul. Este și una din principalele lui diferențe față de teatru. Gros-planul, prim-planul dilată și fac perceptibile cele mai ascunse tresăriri ale mușchilor feței, ale ochilor, amplifică cele mai mici detalii, insignifiante pentru jocul scenei. Dacă aceste tresăriri, aceste detalii nu sunt ale tale, dacă nu sunt pornite din tine însuți, obiectivul, necruțător, te trădează.

*

Eu nu vreau ca actorul *să joace*. Dacă gândește, actorul știe să-și privească partenerul, i se adresează direct, se mișcă firesc. Numai respectând firescul raportului dintre partenerii secvenței ajungem la firescul raportului dintre spectator și actor. Pe actorii mei îi puteai vedea din profil și chiar din spate. Fotografiile-instantanee luate la clasă stau mărturie tipului de joc pe care-l întrețineam. Jocul „lipsei de joc"... Regizorul trebuie să impună „jocul" în cinema. Regizorii îi lasă pe actori să joace după posibilitățile lor. Birlic a fost mare în filmele mele: *Directorul nostru*, *Vizita*, *Bubico*. Nu pentru că aș fi lipsit de modestie. L-au folosit și alții, dar nu l-au controlat. L-au lăsat să se desfășoare, și abia în film vedeau că n-au făcut bine, nedirijându-l. În comedie, și cu atât mai mult în film, un milimetru în plus sau în minus de expresie, de gestică, poate distruge totul.

*

Partea cea mai frumoasă din munca unui regizor este lucrul cu actorul. E delicat dar și înălțător să conduci oamenii, să le dirijezi forța interioară, trăirea, jocul. De aceea, actorul - mai ales dacă este o vedetă - trebuie să-și simtă regizorul la un înalt nivel profesional. Altfel face ce *vrea*, nu ce *trebuie*.

*

În afară de artiștii adevărați sau de cei răsfățați de public, în fața cărora trebuie să faci concesii, elementul cel mai puțin important în cinema - în

ceea ce numim ARTĂ - este actorul. Eu cred că oricine (cu condiția să aibă o figură fotogenică, o siluetă agreabilă și un timbru de voce bun) poate juca cu succes în filme. Restul, cheia rămâne în seama regizorului.

*

Publicul se interesează și discută numai de actorii dintr-un film; de regizor, operator, de autor nu se vorbește deloc sau foarte puțin.

*

Eu jucam înaintea actorilor fiecare plan, fiecare secvență, până în cele mai mici detalii. Știu și acum pe de rost toate rolurile din Caragiale... Regizorul trebuie să cunoască partitura fiecăruia, altminteri oricine poate pune aparatul să tragă. La noi comediile se cam fac fără regizor, doar cu operatorul și... ies cum ies.

*

Mi se pare firesc să dau indicații actorului. Doar eu, dacă am scris scenariul, port în mine toate personajele. Sunt încărcat de acea materie umană și simt nevoia s-o scot la iveală, să-i dau viață, să o redau așa cum am văzut-o. Când scriu un scenariu caut întotdeauna chipul de om care convine eroului meu. Gândesc rolul pentru cineva anume, pentru o prezență anume. Nu contează în imagine decât prezența acelui tip, prezența actorului. Dacă Jean Gabin își permite să nu facă nimic special, să fie întotdeauna el, este pentru că umple ecranul cu prezența lui. Cu felul său de a fi, de a se mișca. La urma urmelor, personajele dau filmului aerul de

veridicitate de care e atâta nevoie. Omul trebuie să te creadă, el vrea să te creadă.

*

Nu trebuie să dispreţuim deloc grija pentru detaliile autentice.

*

Actorul trebuie să aibă în primul rând create condiţii de platou, nimic să nu-l tulbure, să nu existe acolo decât el însuşi, izolat în lumina aceea artificială de tot restul care ar putea să-i vicieze trăirea şi gândirea.

*

Formula „actorul intră în rol" este o prostie. Ce, aia-i actorie? Trebuie să fii nu actor, ci artist - fie în teatru, fie în film. A fi actor nu e decât o profesie... Totu-i să te prindă! Dacă te prinde, e uşoară, plăcută... Actoria este o meserie pe viaţă, nu ieşi la pensie niciodată! Pensia, în teatru, este alocaţie de şomaj!... Actoria e un miraj!

*

Am o intuiţie teribilă, îndeosebi în alegerea interpreţilor. Am o sensibilitate care mă face să simt omul, să-l cunosc aşa cum nu se poate cunoaşte nici el. Aşa se explică, poate, acel apetit al meu în a pregăti elemente pentru film. La Studioul experimental de actorie pe care-l conduceam nu putea intra oricine. În primul rând urmăream o tipologie foarte bogată, foarte diferită. Grupam elevii pe genuri, pe tipuri umane. În film nu e ca în teatru. Trebuie să-ţi vorbească figura actorului, figura lui trebuie să o crezi.

*

Actor de film înseamnă personalitate și prezență, frumusețe fizică, spirituală și morală, discreție și mister, jocul lipsei de joc născut din jocul gândirii și al sensibilității... Nici nu-i prea mult pentru un singur om...!

Scenariu

Scenariul e mai degrabă o confesiune vizuală decât o reconstituire.

*

Scenariul trebuie să fie încărcat cu electricitate. Și încă ceva important: joc acasă toate rolurile. Refac toate mișcările. Mă întorc, mă așez, mă ridic. Vorbesc la magnetofon. Mai tare, mai încet. Mă ascult. Notez. Caut permanent să prind firescul mișcării și al vorbirii. Acesta este secretul care te ferește de ridicol.

*

În scenariul literar, dacă e cazul, sau în cel „tehnic", nu e bine să descrii oameni și fapte după inspirația de moment. Trebuie să gândești bine logica și originalitatea lor. Rezultatul scenariilor scrise rapid - se reflectă cu precizie în film. Un bun scenariu are nevoie de un timp de gestație.

*

Media filmelor ar trebui să se ridice mult. Pentru asta e nevoie de dramaturgie; dramaturgie și iar

dramaturgie; de scenarii bune, scenarii și iar scenarii, pe care scriitorii să le facă încă de la prima pagină sub ochii regizorilor, sau de scenarii bune scrise de regizorii înșiși.

*

Pentru mine, ideea conform căreia cutare roman pare direct decupat și are o formă foarte cinematografică este complet falsă. Literatura poate avea doar un conținut valabil de tratat și în film. Asta e tot. Forma este diferită ca cerul de pământ. Poate de aceea cele mai periculoase sunt tocmai paginile așa-zise cinematografice. Și apoi, cinematograful are un spirit mai larg, mai popular, fără ca aceasta, neapărat, să scadă din valoarea sa estetică.

*

Am scenarizat, printre alte lucrări literare, și romanul *Miss România* de Cezar Petrescu. O carte frumoasă, o povestire cu haz a unor moravuri prinse de condeiul ascuțit al autorului. În timpul unui eveniment anual care se petrecea în multe țări și era de „bon ton“ și la noi, în România, țară cu multe fete frumoase, ziceam noi, băștinașii, mândri că ele se puteau mărita și fără zestre. Ei! Și-așa... „trebuia“ să trimitem și noi la concurs în America, pe cea mai frumoasă dintre cele mai frumoase. Acesta este - în mare - subiectul romanului lui Cezar Petrescu. Pe lângă fata frumoasă - care pare un pretext al acțiunii - există o întreagă galerie de personaje de epocă, nu departe de cele întâlnite în schițele lui Caragiale - unele dintre schițe ecranizate de mine în *Lanțul slăbiciunilor* și *Mofturi 1900*.

După o primă lectură a cărții lui Cezar Petrescu am revenit asupra ei, în mai multe etape, ca s-o studiez cu multă atenție: am luat cunoștință de fiecare personaj al romanului, închipuindu-mi că sunt martor al acțiunii sau mă număr eu însumi printre cei implicați. Aceasta este munca cea mai dificilă, posibilitatea de a te dedubla, și asta durează vreo două-trei săptămâni, în care timp încep insomniile, cărora nu poți să le prevezi sfârșitul; trebuie să fii atent pe stradă, să-ți părăsești creaturile viitorului film pentru că s-ar putea s-o pățești aidoma nefericitului visător al „Stelei fără nume". Îți faci note, îți plasezi ori replasezi acțiunile, pe unele le desființezi, tai roluri, adaugi roluri, dialoguri etc. Trebuie să fii gând la gând cu autorul. Eu așa înțeleg ecranizarea, iar dacă ai talent și fantezie, autorul poate fi fericit. La urma urmei, pe ecran apare numele lui și așa e drept, pentru că la temelia lucrării tot el stă...

Pot să vă asigur că așa-zisele ecranizări - scenarizări după opere literare - sunt foarte greu de „izbutit". De reușita lor depinde succesul filmului. Chiar cu o regie relativă.

Film

Invenția cinematografului a adus o schimbare în ritmul vieții. „Hai să mai ieșim, mergem și noi la cinematograf". „Hai să vedem un film". „S-au cunoscut în sală, la cinema". „Ce filme mai sunt?" etc. Până la el, oamenii ieșeau la vizite, din când în

când; la teatru seara, de mai multe ori pe stagiune, gătiți, aranjați; o dată, de două ori la circ și la sărbători feerice. Acum, toată ziua-bună ziua: „Hai la un cinema". „Vai! n-am văzut filmul x" sau „xyz sunt artiștii mei preferați" etc. etc.

*

Numai ridicând ștacheta producției medii, vor apărea filmele de vârf; la început pentru o elită, apoi, pentru toți inteligibile. Așa va fi progres.

*

Orice spectacol (teatru, operă, balet, circ etc.) se poate organiza după un text, după note, după o schemă, la lumina zilei, pe o estradă sau într-o arenă. Cu filmul e altceva. Îți trebuie mașinării și produse speciale, și, pentru toate, specialiști. Când e gata și ajunge la vizionare, filmul trece din nou prin niște mașini. Elemente, deci, de fabrică. E absolut necesar ca atât regizorul cât și producătorul să posede cât mai bine știința de fabricație a filmului. Altfel...! Spectatorii se duc la filme după „marca fabricii"...

*

Peste tot găsești din ce în ce mai puține filme bune. Trebuie să frecventezi cinemateca dacă vrei să dai de un film adevărat. Și critica e într-o oarecare derută. Nu mai știe să aleagă grâul de neghină, o bună parte e și lipsită de talent: n-are chemare pentru cinematograf; nu se întâmplă ca în literatură, unde există câțiva eseiști de valoare internațională; de aceea și literatura merge cumva

mai bine. Dar între literatură și film este o mare prăpastie, greu de trecut. E adevărat, poate pentru scriitori e și ceva mai simplu, dar trebuie făcut un efort, fiindcă cinematograful este un fapt de cultură extrem de important pentru o țară.

*

Un film dublat este ca un drapel de tablă la botul unei mașini - nu fâlfâie. Ce părere ați avea de artistul Birlic dacă pe scenă l-ați vedea cu vocea din culise a lui Giugaru?

*

Un film care nu este realizat în condițiile adecvate (adevărate) ale cinematografului, ci numai pe calapodul unui spectacol convențional poate fi asemenea înregistrării unui bun disc de patefon... dar artă?...

*

Cinematograful nu poate fi artă atâta vreme cât face concesii comerciale sau de comoditate, sau de netalente artistice și tehnice.

*

Viața unui producător sau a unei instituții producătoare de film este concentrată într-o simplă frază - *să facă un film bun.* În teorie asta ar fi tot. În realitate, în zilele noastre, concurența este atât de mare și exigența publicului în așa fel încât nu mai este de ajuns să faci filme bune. Filmele trebuie să fie excepționale. Esența: să dai unui film acel *ceva* care să-l scoată din ordinar, să-l facă remarcat, să aibă o atracție pe care altele nu o au.

*

Pe plan tehnic, cinematograful a făcut progrese uimitoare, în timp ce, ca artă autonomă, în rare cazuri se afirmă.

*

Eu țin mult la document. Filmul e do-cu-ment. Dacă nu e document, nu e film.

Spectator

Cât de ambițios este spectatorul! Nu acceptă să-i bagi nimic cu de-a sila pe gât. Simte imediat nesinceritatea. Ca o insectă cu antenele foarte sensibile, pipăind aerul. Spectatorul vine la cinema cu sufletul deschis, dispus să intre în dialog și dacă l-ai dezamăgit vreodată, nu mai vine a doua oară.

*

Publicul unei săli e alcătuit din câteva sute de oameni. Pe unul îl doare măseaua, altul a venit să se distreze, al treilea tocmai s-a certat cu cineva și tu trebuie să-i mulțumești pe toți. Să le schimbi dispoziția, să ți-i apropii. Dacă reușești să obții un acord de 50 la sută încă e bine! Nici nu știi din ce fleac îți pierzi creditul în fața spectatorilor. Îmi amintesc cât voi trăi de ofițerul meu din *Maiorul Mura*, care avea dintr-o greșeală leduncă de artilerist, el fiind ofițer de cavalerie! Ce s-a mai comentat ledunca aia! Și concluzia a fost: „Nu vezi? Nu știe să facă film!“. Nu trebuie să disprețuim deloc grija pentru detaliile autentice.

*

Spectatorii - care vor circ, nu artă - au degradat atât teatrul cât și filmul.

*

Îmi revăd filmele cu sentimentul unui străin. Parcă n-am luat parte la realizarea lor. Sunt un bun spectator și mă bucur sau râd odată cu sala. Când mă opresc și văd că e vorba de mine, nu-mi vine a crede. Am putut face numai o dată film după *O noapte furtunoasă*. Numai cu actorii de atunci și poate numai în acea stare de inspirație entuziastă, tinerească ce nu se mai repetă.

Teatru și film

Diferența între teatru și film? E foarte mare, ca între sport și șah. Șahul, se spune, este gândire, stai nemișcat la masă și gândești! Așadar și un poet sau un matematician fac sport, doar stau la masă și gândesc!... Probabil că i s-a dat șahului nume de sport pentru că sunt sportivi care dau lovituri bune cu capul și, dacă e vorba de cap, hai să facem din șah, sport! La fel, gimnastica modernă și patinajul artistic ar fi sporturi, deși după mine sunt spectacole de music-hall...

*

Superioritate artistică are filmul față de teatru, pentru că te poate plimba... Și teatrul TV încearcă să facă spectacol de cinema: iese afară și te plimbă.

La teatru ești îngrădit. Stai pe scenă și repeți piesa până o învață actorii. Deși la premieră ei trădează. Pe când la film, repeți o oră, două și pe loc tragi cadrul, spontan. În teatru, la premieră, deja spectacolul e tocit. Replici firești sună tocite. Dar la film, în două-trei repetiții, gata scena!... Eu nu găsesc că teatrul e artă, ci că dramaturgul face artă... Spectacolele nu-s artă, totul devine mecanizare; tot ce vrei, dar nu artă!

*

La teatru, există suflerul, pe când la film așa ceva nu există. Bineînțeles, mă refer la cinematograful în priză directă. Ăsta-i filmul, nu cel cu postsincron. Filmele mele sunt toate în priză directă, pentru că eu trebuie să văd, să simt, nu rece, ca la postsincron, să execuți tehnic o parte atât de importantă ca vorbirea. În priză directă, totu-i material, îți văd expresia pe chip, te văd cum suferi, cum trăiești. Apoi, superioritatea cinematografului mai rezultă din aceea că pot să fac prim-plan, grosplan, să măresc deci, să nu mint! Nu pot să fac farse. Totul aici e în prim-plan! Dacă ești sincer cu ceea ce faci, nu-ți trebuie gest... Gabin era mare actor când nu făcea nimic. Stan și Bran la fel. Te domină cu privirea, cu figura... Or, în teatru, totul se face cu gesturi, deși gesturile sunt inutile. De fapt nu prea poți să exprimi mult cu ele...

*

Un artist este definit prin *prezență*. Dacă n-ai prezență, nu te poți numi artist... Unui artist nu i se cere să fie savant, filosof... Am cunoscut artiști care

nu știau să se iscălească. Aici este misterul artistului, prin *prezența* lui poate fi fantastic... L-am cunoscut pe Fernandel, am făcut un film împreună, *Ça colle*... Am fost prieteni, am fost acasă la el... În realitate era un om banal, dar ce magnific părea pe ecran! Cea mai înaltă treaptă în meserie este să spui totul fără să faci nimic. Uite, Gabin... ăsta-i filmul, pe când la teatru nu se poate să fii mare fără să faci nimic.

*

Și teatrul, și filmul au două tare: câinii și copiii. Lumea se uită la ei și s-a dus dracului tot! Trebuie să ai multă experiență, să cunoști multă psihologie, să știi să-i folosești!...

*

Interpretarea cinematografică. Unele personaje consideră că această interpretare nu există: acei care din fericire și-au dat seama că există ideea; singurul fel de a juca este acela de teatru și că toate modificările reclamate de cinema sunt erori și farsă. Căci pentru artistul care admite că cinematograful este un mijloc de expresie particular al teatrului, studiul noii tehnici este pasionant și atunci când posedă această tehnică îți îmbogățește talentul și-ți mărește posibilitățile artistice.

*

În cursul ținut la Institut, aveam grijă să trag spuza pe turta mea, pledam superioritatea filmului față de teatru. Preluasem o idee a lui Camil Petrescu care spunea cam așa: în teatru, după premieră, regizorul nu prea mai are cuvinte de spus

și nici influență asupra spectacolului. În timp ce pe platoul de filmare, regizorul are libertatea să oprească, să procedeze în așa fel, încât, să atingă perfecțiunea.

*

Cinematograful și teatrul au foarte puține lucruri comune; asta nu o știu cineaștii.

Artă - artist

„Se zice" că filmul este artă!

Nimic nu poate să ajungă însă la această titulatură dacă nu este opera unor artiști. Numai de la un artist poate rezulta o lucrare de artă. Nu e vorba numai de film, bineînțeles, ci de tot ce are tangență cu arta. Dar „artiștii" (de orice linie artistică) nu sunt gloată, ci chiar foarte puțini. De aceea, trebuie să ne mulțumim cu buni executanți, buni profesioniști. Aceștia pot adesea să ajungă aproape de nivelul artei și e destul de bine. Este o performanță pe care n-o ating mulți.

*

Nu este vorba de artiști de teatru, de cinema sau de alt gen de spectacol; este vorba numai de artiști pur și simplu. Există *artistul*. Atât! Chiar atunci când pledează la bară sau lucrează la un strung. Arta nu este o profesie.

*

Cultura e necesară în artă, dar asta nu e suficient.

*

Regizorii mari nu pot face filme mari și de succes decât cu actori mari, cu adevărați artiști; de asemenea, nici aceștia din urmă nu pot face filme mari fără regizori mari. Sunt și excepții, dar infinit de rare și atunci e mai mult ca sigur că pe undeva s-a strecurat artistul.

Dacă mă refer la actori mari sau artiști să nu se creadă că sunt neapărat partizanul celor deja lansați. Poți să cauți și să descoperi talente noi, le găsești pe stradă eventual; dacă vreunul poartă cu adevărat în el pasărea rară, *artistul*, atunci reușește și el și regizorul. Se găsesc rar, dar se găsesc, trebuie să ai răbdare...

Comic

E mult mai ușor să-l faci pe spectator să plângă decât să râdă. Există, desigur, mecanisme ale comicului, dar funcționarea lor nu este garantată. De pildă, n-am reușit deloc să înțeleg de ce, în *Pantoful Cenușăresei*, când eroul punea pantoful eroinei pe pian și începea să cânte, sala izbucnea în râs! Nu intenționasem să fac o secvență comică.

*

Un ziarist m-a întrebat dacă e greu să faci comedie. Greu? Extrem de greu și nu ai nici o șansă de reușită dacă nu te-ai întâlnit în viață cu multe situații comice. Și eu mai știu ceva: lumea are înclinație spre dramă. Preferă plânsul, râsului.

*

A-i face pe oameni să „râdă“ înseamnă a le administra un medicament de sănătate. Apreciatul artist Grigore Vasiliu-Birlic posedă acest rar și excelent reconfortant de care și eu am făcut uz, cu succes, în câteva din filmele mele.

*

Cine face comedie bună poate să facă și dramă bună, pentru că știe să se ferească de ridicol.

Institut

Institutul de cinema e bun, dar mai mult pentru informare, pentru ghidare. Cine are focul sacru trebuie să facă apoi ucenicie pe platou. Ca să înveți meserie trebuie să plătești. Nu în bani. În așteptare, atenție, trudă, pe lângă un personaj de la care ai ce învăța.

*

Școala îți dă o diplomă. Diploma nu e însă garanția talentului. Îmi place, însă, garanția talentului nativ. Orice tânăr din institut, căruia îi dai o echipă bună, poate face un film, dar ca să cunoască „gramatica“ cinematografului, trebuie să „fure“ de la alții. Dacă-i talentat, să aștepte patru-cinci ani. Îi va veni momentul prielnic. Să fie cu nasul în film. Să vadă, să simtă. Dacă îți începi cariera cu un film slab, ești compromis definitiv.

*

Ca profesor, la intrarea în clasă, repetam neîncetat elevilor: „Meseria se învață 5 la sută în Școala de cinematografie; restul de 95 la sută se deprinde ucenicind pe platou“!

Montaj

Se numește montaj de film operația prin care se reunesc, într-o succesiune logică, bucăți disparate de peliculă rezultate din cinematografierea în parte a fiecărei scene elaborate în decupajul scenariului regizoral.

Fac această adnotație, pentru că foarte multă lume confundă montajul cu decupajul. Or, decupaj înseamnă: îmbucătățire, despărțire, separare... și se aplică în cinematografie asupra unei lucrări literare menită să devină un viitor film. Prin acest procedeu de disecare a textului convenit se obține ceea ce se cheamă decupaj sau scenariu regizoral, formă indispensabilă în procesul de turnare a filmului.

Așadar, montajul este o acțiune ulterioară decupajului și intervine efectiv după ce filmările au fost terminate.

Părerea mea - și, desigur, nu sunt unicul care să gândească astfel - este că montajul unui film trebuie să fie prevăzut din momentul în care regizorul pornește la scrierea decupajului, decupajul însuși nefiind altceva decât o suită de scene condiționate de montajul în perspectivă. De

altfel, tehnica montajului ajută în mod creator la reușita unui bun decupaj al subiectului tratat. Personal, nu văd cum aș putea face un scenariu regizoral fără să mă gândesc în continuitate, și pe cât posibil vizual, la montajul ce va trebui făcut, cadru cu cadru, secvență cu secvență.

Montajul este o îndeletnicire delicată, aș îndrăzni să spun, artistică. De aceea, nu cred că există reguli sau metode stabile de montaj. Pe deasupra tehnicității, instinctul și sensibilitatea au determinat totdeauna factura montajului. Și cum nu se prea poate analiza arta de a scrie, tot așa nici arta de a monta. Dar când pretind că montajul are tangență cu arta, nu mă refer la cineaștii care privesc această operațiune cu destulă ușurință - la unii bineînțeles intră în socoteală specificul lor de lucru, la alții, uzanța metodelor directe, standardizate - mă refer la pasionați, la acei care cu fiecare imagine, cu fiecare racord, cu fiecare secvență închegată trăiesc intens emoția artistică cu care se dăruiesc.

Ce reiese clar, este că decupajul și montajul se ajută reciproc. Al doilea îl ghidează pe primul și primul îl conduce pe al doilea. Când și unul și altul merg pe o direcție bună, filmul are șanse să-și atingă ținta. Vorba lui René Clair: *„Cu un decupaj bine pus la punct și cu un montaj asigurat, turnarea, nu rămâne decât* o *oficiere*". O oficiere împlinită cu pricepere și talent, îmi permit să adaug eu.

Munca monteurului este mai înainte de toate foarte obositoare. Se întâmplă uneori să lucreze 24 de ore încontinuu. Monteurul n-are dreptul să se

îmbolnăvească, lucrul la film nu poate să aștepte și oricât ar fi de grea suferința fizică, ideea că altcineva ar prelua lucrul de care s-a atașat, ca o părticică creatoare, ar fi și mai de nesuportat. În unele cazuri, regizorul pretinde ca monteurul sau monteuza să asiste pe platoul de filmare de la începutul turnării, pentru ca în contact permanent cu regizorul, să-i înțeleagă mai precis intențiile. O bună parte dintre regizori lucrează de preferință cu același monteur cu care s-a obișnuit. Este foarte normal dacă ne gândim că regizorul acordă credit aceluia care începe să simtă ca el, să-i cunoască tehnica și stilul. Se întâmplă chiar ca unii, bazându-se pe monteurii lor, cum termină turnarea, le lasă lor filmul în brațe, aproape complet. Viceversa, alții, foarte puțini, țin să-și monteze singuri filmul, asistați doar de o persoană de la montaj.

Subsemnatul sunt printre aceia care consideră montajul o specialitate aparte în creația filmului și m-am aplecat cu mult interes ca să-i înțeleg complexul de forme și efecte. E o muncă grea, în care dacă nu pui dragoste și abnegație, n-ai ce căuta. Nu este deci recomandabilă celor indiferenți, palizi sufletește. Am montat eu însumi toate filmele, pe care le-am jucat sau realizat. Acest fapt mi-a dat putința să fac un studiu larg și amănunțit asupra montajului. Trebuie să adaug că mi-am ales totdeauna colaboratorii de montaj, mai bine zis colaboratoarele, pentru că am lucrat de preferință cu monteuze. Femeile au avantajul că sunt mai maleabile și foarte devotate producției la care

lucrează, pun mult suflet și de multe ori, printr-un simț aparte, au ultimul cuvânt în definitivarea montării unei scene. Îmi amintesc cu plăcere cum, atunci când, nedecis asupra unui detaliu de montaj, mă adresam încrezător tovarășei mele de lucru: „Ce părere ai dumneata?" Colaborarea mea cu șefele de montaj Lucia Anton și Eugenia Gorovei, de la Studioul „București", a fost dintre cele mai eficace.

În montaj intervine câteodată nevoia de a face uz de mici trucuri sau soluționări neprevăzute. Cred că eu am izbutit ceva cu totul inedit sau mai bine zis de neconceput în practica montajului.

Turnasem un cadru cu compozitorul Dendrino, actor în filmul *Visul unei nopți de iarnă*. Se trăsese de patru ori. Scena era destul de simplă și mă mulțumisem cu atât. Totuși cele două duble alese pentru copiat nu m-au satisfăcut complet. Într-adevăr, în prima scenă aleasă, Dendrino, care era filmat în panoramic, intra pe ușă, - juca un servitor - punea un frac pe canapea și se îndrepta apoi spre Demetru, stăpânul. Oprindu-se, îl întreba dacă mai are treabă cu el; Demetru răspundea că nu, să se ducă să se culce. Dendrino se înclina și pleca - aparatul îl urmărea. La ușă, dă să întoarcă comutatorul, să stingă lumina dar își aducea aminte că stăpânu-său era acolo și renunță, schițând un gest ce trebuia să rămână puțin suspendat, apoi ieșea. Până la gestul cu închiderea luminii totul era perfect, jocul final însă cam lăsa de dorit. Am preluat pentru montaj a doua dublă, în care Dendrino se achita destul de bine de jocul la

comutator. Ceva însă se întâmplase pe parcursul scenei, ceva nu mi s-a părut în regulă: i-am întrebat pe asistent și pe alte ajutoare din jur și toată lumea m-a asigurat că totul fusese perfect. Peste câteva zile, când am revăzut momentul în proiecție, am remarcat că într-adevăr Dendrino avusese la un moment o mică ezitare înaintea primei replici; nu era supărător, dar scădea din cadență și pe mine tare mă nemulțumea și mă frământam cum să remediez. Am avut desigur și foarte mult noroc, pentru că ceea ce am încercat a mers inimaginabil de bine. Oprirea aparatului din panoramic era pe un indicator fix, iar Dendrino - și ăsta este un caz extrem de rar - se oprise exact pe locul unde se aflase și în dubla precedentă. După un migălos control, profitând de această neașteptată coincidență, am făcut un racord pe înclinarea lui Dendrino din cele două scene pe care le aveam la dispoziție, păstrând începutul de la primul și urmarea de la al doilea. Când am proiectat apoi acel montaj, rezultatul a fost excepțional. Nu s-a observat absolut nimic anormal.

În *Lanterna cu amintiri*, ca să iau alt exemplu, am observat în secvența cu interpretul neidentificat, că într-un scurt cadru, deși acesta era mai pe spate, nu mai era el. Fusese înlocuit cu un altul de aceeași statură și îmbrăcat la fel - din ce motive n-am cercetat - știu numai că mistificarea era destul de vizibilă și aveam nevoie de această scenă pentru un racord. După o chibzuită intervenție a foarfecelui, am reușit în fine să trec neobservată această neașteptată înlocuire a interpretului.

Filmul *Lanterna cu amintiri* poate fi citat printre acelea în care montajul s-a impus ca element de prim ordin. Rareori s-au preluat, din filmele ce-l compuneau, secvențe complete, cu montajul lor inițial. În rest s-a urmărit condensarea materialului fiecărui film în parte pentru ca spectatorul să reconstituie în esență, din câteva scurte secvențe, imaginea unui întreg. Și aici montajul s-a afirmat în mod creator.

Războiul Independenței, de exemplu, avea 2000 de metri lungime, dar ce s-a extras din el pentru a intra în filmul „Lanterna", de abia a atins 50 de metri. Cu toate acestea, spectatorului i-a fost sugerat, printr-un montaj foarte ritmic și închegat, sâmburele întregului film și de aici impresia totalității lui.

În *O noapte furtunoasă*, al cărui decupaj l-am scris cu o foarte strictă înșiruire a momentelor, după turnare, vizionând primele 3 acte montate, am constatat că în ciuda decupajului ce părea bine pus la punct, ceva nu mergea: povestea era lipsită în succesiunea ei de momentul percutant. În cele din urmă, printr-o manevră subtilă, tot montajul s-a dovedit a fi creator. Păstrez decupajul acestui film și am revăzut notațiile făcute vizavi de schimbările impuse prin acțiunea revelatoare, pot să zic, a montajului. Am coborât și am urcat trei secvențe de pe locul lor inițial. Astfel, în decupaj, după prima întoarcere de la „Iunion" a familiei Dumitrache, urma secvența cu Titircă, Spiridon, Demetru și Gornistul, care nu se prea lega cu urmarea de la „Iunion". Prin noua succesiune de montaj, am băgat scena dintre Dumitrache și Ipingescu în birou, în

care Dumitrache are replica: *„Aseară am fost la grădină, la Iunion...“* etc. etc. Prin aceasta, și prin alte schimbări operate, grație logicii montajului, am determinat linia coerentă și susținută a filmului.

...În fond, nu se pot spune prea multe despre montaj, pentru că ar fi prea multe de spus.

În esență, montajul se rezumă la câteva principii determinate de practica unor monteuri cu experiență internațională. Subiectul filmului trebuie să se deruleze animat de o cadență cursivă. Schimbările de unghiuri sau legătura în mișcarea personajelor să nu supere sau să atragă atenția spectatorilor. Mai trebuie ținut cont ca ochii spectatorilor să fie concentrați pe punctele de interes principal, dar pentru aceasta e necesar ca și decupajul să-și dea concursul.

Filmele ce le vedem de la o vreme încoace sunt decupate în secvențe foarte lungi, cu foarte puține planuri prime sau detalii. Se spune că acesta e cinematograful modern. Ar fi mai cinstit să se spună că e mai comod și mai economicos. Dacă mai continuă tot așa, această importantă cheie a cinematografului, *montajul*, va deveni o simplă lucrare manuală.

„Bună seara, domnule Caragiale!“

Caragiale este „Alfa și Omega“ spiritului comic și satiric al acestei nații!

*

Cum am reușit în Caragiale? Aparent simplu, respectând litera, dar și spiritul textului, încercând nu să mă inspir din..., ci să transcriu cinematografic un

mare autor. E mare păcat să strici un text apelând la formula „m-am inspirat din“. Și dacă am adăugat vreodată ceva la un text, ei bine, m-am frământat de o sută de ori, m-am perpelit de o mie de ori până m-am hotărât la o modificare mică-mică.

*

Pe lângă calitățile-i de literat, I.L. Caragiale a fost, s-ar putea spune, și un mare „scenarist“. Toate nuvelele lui sunt în fond o suită de imagini conturate într-o narațiune foarte cinematografică. Lucrul acesta stă de altfel și la baza pieselor lui de teatru. Caragiale pune într-adevăr accentul pe verb, caracterizându-și personajele în mare parte prin felul lor de a se exprima, dar nu e mai puțin adevărat că el construiește multiple acțiuni și întâmplări, ce se derulează verbal de la un capăt la altul.

Consider că la o eventuală scenarizare a vreunei piese a autorului în „cestiune“, scenaristul ar trebui să se orienteze în redarea pe ecran a faptelor și acțiunilor relevate, câteodată suculent, de dialogul piesei în cauză.

O noapte furtunoasă, cea mai dificilă piesă de scenarizat dintre ale lui Caragiale, poate rămâne totuși un exemplu de felul cum „filmul“, bazat pe principiul de lucru arătat mai sus, a putut să devină un reușit spectacol cinematografic.

*

Aș vrea să transpun cinematografic piesa lui I.L. Caragiale *O scrisoare pierdută*.

Originalitatea filmului ar consta în aceea că ar ilustra multiplele acțiuni extrascenice povestite în amănunt și savuros de marele dramaturg.

În acest caz, acțiunea petrecută pe scenă, în cuprinsul celor patru acte, se va comprima pe ecran la strictul necesar. Astfel, spectatorul va vedea o operă tratată diferit și complex - inclusiv o partitură muzicală. Aceasta, de factură evocatoare a epocii, va susține secvențele proprii versiunii cinematografice.

*

Cum aș face eu musicalul *S-a găsit scrisoarea pierdută*? În Caragiale scrisoarea se găsește, de aici întorsătura amuzantă din final. Astăzi publicul vrea să vadă ceva nou față de spectacolul binecunoscut și filmul ar aduce în cadru ceea ce nu se vede în piesă, se povestește numai, cu haz nebun: cafeneaua, maidanul și Popa Pripici, alegerile, plimbarea coanei Joițica și numărătoarea steagurilor alături de un Tipătescu frumos ca Florin Piersic; un Pristanda servil până la a-i duce țucalul prefectului (l-aș lua pe Mereuță în rolul lui Pristanda), cu un Dandanache zăpăcit de patru poște de drum, dar nu dobitoc cum se crede, ci un grec șmecher, cum îmi povestea regizorul Gusti că-și amintea despre Caragiale care nu găsea finalul *Scrisorii*, și într-o zi a venit la cafenea fericit: *„Ura! Am găsit! Aduc în scenă un grec"*. În rolul ăsta eu îl vedeam pe săracul Dendrino.

*

Caragiale era scenarist fără să-și dea seama; în timpul lui nu era cinematograf. El povestește întâmplări într-o piesă, care sunt frumoase, dar care mult mai bine s-ar vedea în film. El, înainte de

toate, este scenarist, povestește vizual. El, la 1900, născocea scenarii, fără să știe că vreodată după schițele lui vor fi făcute filme.

*

Eu sunt mai aproape de epoca lui Caragiale. Am cunoscut, în poarta școlii, bragagiul; am cunoscut Șoseaua, cu lumea care se plimba seara, mâncând porumb copt; aleea velocipediștilor; am prins multe lucruri vechi pe care alții nu le-ar putea înțelege... De aceea m-am încumetat și am atacat schițele lui Caragiale. În afară de *Noaptea furtunoasă*, aș fi vrut să fac și *O scrisoare pierdută*, cu titlul *S-a găsit scrisoarea pierdută*, un film muzical și dacă s-ar putea și *D'ale carnavalului* o piesă care n-a avut niciodată succes, și nici lui Caragiale cred că nu i-a plăcut prea mult...

*

Pentru *D'ale carnavalului* aș fi venit cu lucruri inedite. Nu din ceea ce se vede pe scenă, ci din ceea ce se povestește numai. E colosal Caragiale prin câte îți poate sugera. Numai istoria cu biletele spițerului: ce putea să iasă pe film, să mori de râs! Un document de moravuri, o epocă întreagă puteau fi reconstituite, nu doar ca lumea să se amuze; să afle și cum era pe atunci.

*

Ce-am căutat eu în filmele făcute după Caragiale? Am căutat amănuntul și atmosfera. Desigur, e foarte greu să vă închipuiți atmosfera de altădată... Eu văd foarte multe filme românești, cu

acțiuni care se petrec acum câțiva ani, dar care duc mare lipsă de adevăr, de detaliu. Și asta e foarte rău. Eu găsesc că filmul este un document, deci trebuie să-l faci cu mare atenție... Atunci când vede un film complet, bine documentat, publicul nu știe de ce e bun, dar simte că e bun; îi place. Iar când un film nu e documentat, simte că lipsește ceva. Poate nu-și dă seama, dar simte. Am văzut filme care sunt în afara documentului, complet în afară. Filme care arată scene, subiecte de acum douăzeci, treizeci de ani. De ieri. Și sunt lipsite de document. Eu când am făcut *O noapte furtunoasă*, am stat două luni la Academie. Am stat două luni ca să studiez epoca: cum era lumea îmbrăcată, cum vorbea... Fiindcă e o mare diferență de epocă. Și Caragiale a știut să o scoată în relief... Schițele *Vizita* și *Lanțul slăbiciunilor* au în ele un parfum al trecutului. Personal, eu așa cred, așa le văd. Costumul este conceput la detaliu, totul e făcut în așa fel încât să păstreze textul lui Caragiale. Cred că filmului *Mofturi 1900* îi lipsește un singur lucru ca să fie complet: un tramvai cu cai, de atunci, din 1900...

*

Pe Caragiale trebuie să-l simți tot timpul, nu numai pe scenă. Pe când mă documentam pentru *Noaptea*, am dat peste ceva foarte în stilul lui, o indicație oficială găsită la Muzeul Militar care suna așa: „*Soldatul din guardia civilă să aibă grijă când scoate vergeaua de la pușcă să nu scoată ochiul camaradului*". Comedia, ori o ai în sânge, ori te-apuci de altceva. Eu sunt numai ochi și urechi la cei ce

povestesc despre Gambrinusul de altădată, cu lumea lui pestriță, de moftangii cu pălării de pai și bătrâni cu degetele îngălbenite de nicotină. Pentru *Mofturi* am scotocit case vechi, am dat de lămpi 1900, de manșete cu cauciuc, de mănuși fără degete. Azi nu mai găsești nimic la Buftea; păcat... eu propusesem atunci studioului să fac *Scrisoarea* și *D'ale carnavalului* într-un singur deviz. Mi-au zis că-i scump.

*

Caragiale urmărește în piesele sale efectul scenic: butoiul cu var în care cade Rică; dar te întrebi, cum ajungea butoiul la etaj? Eu trebuie în film să fac verosimil amănuntul, de aceea am inventat o întreagă instalație de schele la depozitul chiristigiului. Apoi, pentru momentul cu numărul casei întors și de aici confuzia, trebuia găsită o explicație mai plauzibilă, un truc de care în piesă n-ar fi fost nevoie; filmul însă, oricât de comic, trebuie să fie realist, un adevărat document de viață. Acum comediile nu mai țin seamă de asta și ies cum ies. Târgul din *Scrisoarea...* eu l-aș fi filmat cu băltoace în mijlocul cărora se bălăceau rațele, ca în vremea Bucureștiului când s-a instalat Carol I și în fața Palatului era o baltă de toată frumusețea.

*

Pe mine mă preocupă mai mult filmele pe care n-am apucat să le fac. *Două lozuri*, de pildă. Scrisesem un scenariu foarte bun, vroiam să-l filmez toamna, când e fum, ceață, diminețile sunt umede, chivuțele zgribulite, vă imaginați ce atmosferă. Dar studioul

vroia să-l facă primăvara ca să trimită filmul la Edinburgh. Pe mine nu mă interesa decât să iasă bine, așa cum îl gândisem, cu Florica Demion în rolul nevestei lui Birlic, cu zarva din mahala când se află de loz, cu oamenii ce promit dotă fetelor și dau petreceri în contul câștigului. Studioul a oferit scenariul lui Boroș. El a refuzat: ăsta-i un film pentru Jean Georgescu. S-au găsit alții să-l facă... Pentru *D'ale carnavalului*, ce să vă spun, aș fi venit cu lucruri inedite. Nu din ceea ce se vedea pe scenă, ci din ceea ce se povestea numai.

*

Regret că n-am făcut o „integrală Caragiale". Mai ales că aveam cu cine. O generație nemaipomenită de actori.

*

M-a atras Caragiale, pentru că el spune totul despre firea noastră, despre omul obișnuit, de pe stradă. Și nu numai de pe stradă. Dacă deschizi azi televizorul și vezi o dezbatere în Parlament, spui repede: bună seara, domnule Caragiale! Mulți îl joacă fără să-l priceapă. Îl mocirlesc! Dar domnia-sa ne iartă. Mai ales pe mine! Pentru că eu l-am înțeles și l-am iubit.

*

Mai poate fi ceva original, după ce l-ai întâlnit pe Caragiale?

*

Ca în Caragiale! „Ăștia suntem noi, românii: râdem și râdem de noi, tot timpul, fără să ne dăm seama."

ORICÂT...*

E bine că se dă ocazia oamenilor, ce se ocupă de diferite îndeletniciri artistice, să-și exprime în această rubrică părerea critică asupra unei noi realizări cinematografice. Filmul este un spectacol și ca orice spectacol este pasibil de critică. Dacă se întâmplă ca această critică să fie făcută cu destoinicie și competență, atunci... e bine.

---

* După realizarea filmului *Directorul nostru*, satiră acidă la adresa birocrației comuniste, Jean Georgescu intră în „colimatorul" oficialităților timpului care pornesc o campanie de demolare a prestigiului reputatului regizor, de marginalizare și excludere a lui din viața cinematografică. După critici aspre, publicate în „Probleme de cinematografie", în care J. Georgescu este acuzat de „lipsă de interes în însușirea glorioasei experiențe a cinematografiei sovietice", intră în horă și noua publicație „Film" care, în nr. 4/1956, publică, sub semnătura lui Sică Alexandrescu, o cronică consacrată filmului *Afacerea Protar* (regia Haralambie Boroș). Fără nici o legătură cu subiectul cronicii, autorul face aprecieri drastice asupra *Nopții furtunoase*, aducând grave acuzații, în cheie ideologică, realizatorului său: „Un film care a redus opera lui Caragiale la un vodevil plin de întâmplări nesemnificative... Se răstoarnă... raporturile vinovate care au stat la baza regimului trecut: forța executivă în slujba exploatatorului... La o analiză mai atentă se va vedea că în film n-a mai rămas nimic din satira lui Caragiale". Afectat profund de această lovitură menită să-l discrediteze, Jean Georgescu scrie în replică articolul *Oricât...*, rămas până astăzi inedit. Maestrul nu-l va oferi presei! Cu toate acestea, Sică Alexandrescu își va continua acuzațiile publice. Arhiva lui Jean Georgescu păstrează o mostră elocventă în acest sens; un interviu în care cel mai prestigios regizor de teatru al epocii apreciază pentru cititorii „Contemporanului": „Să adaugi la Caragiale e ca și cum ai turna într-o damigeană de Cotnar o singură picătură de gaz... În sprijinul acestei idei vin filmele după Caragiale - toate nereușite... Opera lui Caragiale nu se pretează la haina cinematografică".

E rău, când oamenii profită de această rubrică pentru ca să se pună în relief ca tot și de toate știutori, când prin poziția teribilă ce vor să-și creeze, încearcă să anihileze valori cât de cât recunoscute.

Filmul este un gen de spectacol aparte, special, complex: dacă e criticat într-un mod fantezist și incompetent, atunci cei care o fac, sunt rău voitori și dacă nu au decât acest scop... e rău.

Tov. Sică Alexandrescu a scris în nr. 4 al acestei reviste un articol critic al filmului *Afacerea Protar*. Știu că dumnealui nu se duce la cinematograf nicicând, că nu vede vreun film decât așa... ocazional. S-ar putea motiva că nu are timp. Adevărul este că nu-l interesează acest gen de spectacol. Nu-l interesează. Și nu-l interesează pentru că nu-l pricepe. Nu-i fac nici o culpă, e un om de teatru și, să zicem, că nu-i putem pretinde „dragoste cu sila" pentru cinema. Dar tovarășul ține neapărat să se impună cu autoritate și în domeniul filmului. Poate demonstrația ce a făcut-o cu filmul *O scrisoare pierdută* să-i dea acest drept?... Nu cred! Altceva a urmărit tovarășul Alexandrescu făcând această cronică. Acel ceva reiese clar din felul străveziu în care și-a disimulat intențiile.

Astfel, amicul și colaboratorul nostru începe trăgând o laudă, rar întâlnită, „pot pentru ca să zic" exagerată, la adresa realizării, interpretării și tehnicii acestei *Afaceri Protar*, urmărind cu aceasta să veștejească pe cât posibil celelalte realizări de până acum și să lovească sau, dacă se poate, să desființeze tot ce este valabil printre creatorii de filme. Regizorul filmului *O scrisoare pierdută* încearcă o dublă lovitură, însoțind laudele sale la

adresa filmului cu aprecierile cele mai răutăcioase, fără nici un scrupul, față de tot ce s-a realizat până acum. Penița „Domniei sale“ a fost înmuiată în venin, un venin care nu este întâmplător.

De altfel e calculat maestrul Sică; face o excepție cu filmul *Mitrea Cocor*. Ce și-a zis: Mihail Sadoveanu... autor... pe urmă Marietta... nu e prudent să mă ating de el. Desigur, alții-i sunt în bătaie, alta-i ținta. Și iată-l azvârlind o piatră... dar nu colțuroasă, ci teșită, ca să prindă efect pieziș. El scrie: *„Într-o zi un regizor de film mi-a spus că el cunoaște tainele acestei arte, dar nu știe să lucreze cu actorii. Fapt ce-l fructifică, cu o nuanță de persiflare:* <<Nu mi-a fost greu a-l crede>>“.

E cazul ca maestrul să afle realitatea, asupra acestei paranteze ce o face, fiind instructivă și de utilitate publică.

E adevărat că - într-o zi - pe când tov. Alexandrescu realiza filmul *O scrisoare pierdută*, regizorul Victor Iliu a fost chemat de către conducerea noastră, dându-i-se sarcina expresă să participe la filmarea comediei lui Caragiale, deoarece lipsa competenței regizorului în cunoașterea specificului cinematografic ducea la riscul de a pierde definitiv urma scrisorii. Ieșind Victor Iliu de la Direcție și întâlnindu-mă, mi-a făcut cunoscută decizia luată, arătându-și vădita contrarietate. O situație foarte delicată, îmi zice, nu știu cum să procedez ca să nu-l pun pe Sică Alexandrescu într-o postură dezagreabilă. (Oricât!). Cum să încep... de unde s-o iau... Ia-o de la „plebicist“, zic eu. „Lasă gluma și dă-mi mai bine un sfat.“ Până la urmă tot Iliu, cu bunul lui simț, a

rezolvat „chestiunea“. „Am să-i spun - conchide el - că mă voi ocupa numai de partea tehnică, iar cu actorii să-și continue el munca. Îi cunoaște... a lucrat cu ei... mă rog!... Am să-i spun chiar că eu nu prea mă pricep să lucrez cu actorii, ca să menajez amoru-i propriu. De fapt, nici nu vreau, nu mă împac deloc cu specificul acesta de joc, teatral. Nici în teatru, dar mai ales în cinema“.

Și așa a și făcut.

Eu îi asigur pe tovarășii interesați că Victor Iliu știe, pe lângă tehnică, să se descurce și în munca lui cu actorul. Și fiindcă veni vorba de lucrul cu actorul, am să spun pentru cine are urechi de auzit, că nu-i totuna cu cea din teatru, cum se crede în general, și trebuie să ai la bază un complex de cunoștințe cerute de ecran, ca să poți să diferențiezi această muncă în film. În dramaturgia cinematografică, actorul nu este elementul unic de artă, de aceea munca lui trebuie filtrată printr-o gamă vizională multiplă, raportată mijloacelor de expresie ce se coordonează în sinteza creației cinematografice.

Regia de film cere o altă optică decât cea de teatru și trebuie să știi să vezi lumea din această optică. Și ca să știi, trebuie să te uiți bine. Să cunoști meserie. Dacă acest adevăr va continua să fie nesocotit, confuzia va dăinui atât la aspiranți cât și la profesioniști. Dacă teatrul trăiește, e datorită forței actorilor mari, nu regizorilor. În cinematografie însă e invers.

Am făcut această digresiune fiindcă o cred valabilă și era necesară.

Acum să revin la „oile noastre“, cum spune francezul. Cercetând fondul cronicii tovarășului Sică Alexandrescu, am constatat, așa cum bănuiam, că dumnealui nu crede o iotă din laudele îngrămădite cu toptanul, asupra filmului citat. Pentru că trecând la analiza scenariului, îi găsește atâtea lipsuri și deficiențe, încât pulverizează sistematic tot ce inițial lăudase, mai ales că în ansamblu, numeroasele critici aduse, se referă în fond, tot la realizare. Dar să trecem peste aceste considerente și să ne oprim acolo unde criticul nostru a vrut să ajungă. Să ne oprim un moment doar, pentru că la drept vorbind nu are nici un rost, nimeni nu s-a lăsat influențat, cum poate s-a crezut.

Totuși...

Carevasăzică, de aproape cincisprezece ani, acest film *O noapte furtunoasă* îi stoarce venin tovarășului... Am prilejul acum, și-a zis, am să mă iau de el. Adică de subsemnatul. Am să-l ating la „politic“ - ca să merg la sigur.

N-ați făcut nimic cu asta, onorabile critic; cititorul a zâmbit... atâta tot. Nu puteți să dărâmați după bunul dv. plac tot ce nu vă convine. Filmul *O noapte furtunoasă* rămâne o operă de artă, cu sau fără agrementul dvs. Iar în ce privește conținutul politic mi-e teamă că sunteți eronat sau faceți demagogie. Aflați că acest film, înainte de a intra din nou în circulație, a fost vizionat de tovarăși cu o concepție politică mult prea ridicată, ca să mai fie utilă intervenția dvs. (Oricât!)

De asemenea, nu credeți că exagerați monopolizând această cunoaștere a lui Caragiale?

Eu am impresia că greșiți. Nu-mi amintesc ca prin 1940 - 1941, pe când studiam zi de zi, săptămâni întregi, prin arhivele Academiei Române epoca lui I.L. Caragiale și petreceam ore prelungite și instructive cu răposatul valoros regizor Paul Gusti, care mă iniția cu multă bunăvoință, despre Union Suisse, Garda Civică, moravuri și alte nenumărate detalii, ce-mi ajutau la înțelegerea și pregătirea filmului *O noapte furtunoasă*, nu-mi amintesc, zic, ca dvs, la acea vreme, să vă fi ocupat de repertoriul caragealian.

Și ca să închei, aș mai vrea să aduc o lămurire la observația ce faceți, precum că în film Dumitrache se duce el la poliție cu „lăcrimația" și nu vine poliția la el. E o simplă chestiune de decor, pentru variația imaginii, lucru ce ți-l poți permite în film și care se cere. De altfel, nici el, I.L. Caragiale, nu e contra; n-am decât să vă semnalez replica lui Ipingescu!

- *„Ei! dacă nu-i ajungea, despărțirea e aproape; să fi poftit la mine la despărțire cu lăcrimația, că-i împlineam eu cât îi mai lipsea!"*

„Eu zac în aceste hârtii..."

Nivelul artelor este mai ridicat sau mai scăzut în funcție de slujitorii lor.

Nu mă refer numai la creatori. Decisivi pentru soarta marilor lucrări sunt mai ales animatorii. Cei care îi însoțesc, care-i pasionează.

Devotamentul și bunul lor simț îl stimulează și înfrumusețează pe artist. Este grav când calitățile lor sunt deficitare și negative.

*

În calitate de lefegiu, când ți se cere să iscălești în statul de plată, accepți bucuros; cu toate că în același timp semnezi și scadența unui număr de zile scurse din viața ta.

*

Începând cu „viața", nimic nu ni se dă decât temporar.

*

Războiul este o mare calamitate. Că omenirea uită aceasta, este o și mai mare calamitate (1957).

*

Când ți se spune „să-mi telefonezi înainte", înseamnă că nu ești singurul „pe fir".

*

Românului să nu-i dai vin bun, că-l bea cu sifon.

*

Oamenii se bănuiesc unii pe alții că au conștiința încărcată; de aceea probabil își urează la culcare „somn ușor și vise plăcute".

*

Când ai succes la femeile altora, nu ai niciodată o femeie a ta.

*

O femeie frumoasă este ca și o carte frumoasă. Chiar uzată dacă e... tot îți mai face plăcere s-o răsfoiești din când în când.

*

Am fost întotdeauna galant cu femeile. Le admir și cred că o femeie frumoasă schimbă fața lumii. Dacă e și talentată, o schimbă de-a binelea.

*

Femeia frumoasă e deja o zestre, chiar dacă n-are talent; au alții pentru ea.

*

„De ce nu intrați la conservator?", am întrebat-o pe o tânără care părea dăruită de talent...

- M-am gândit și eu desigur; și e foarte tentantă cariera de artistă... Dar pentru a profesa îți trebuie și o sănătate robustă, căci în această „extravagantă" profesiune - îmi spunea un mare actor - 90 la sută din talent este sănătatea. Și eu nu o am.

*

Când e vorba să ajuți pe cineva, nu te uita dacă e de legea ta; sau dacă e sau nu de culoarea pielii tale. A ajuta este expresia bunătății. Bunătatea este de esență divină. Ea se situează deasupra tuturor învățaților.

*

În fond, omul trăiește cu ce dă... și moare, cu ce-a dat.

*

A fost o dată, ca niciodată. A fost o dată un rege ce domnea peste o țară greu bolnavă. Constatarea aceasta a făcut-o chiar Suveranul în persoană care... nici el nu avea o poziție sănătoasă.

Încoronatul șef, căutând probabil o soluție de remediere, că de vindecare era exclus, s-a gândit la un leac care ar putea să aibă - credea Măria-Sa - o putere magică. Și a ordonat ca în loc de obișnuitele „bună dimineața“, „bună ziua“, „hai noroc“, „să trăiești“, „la revedere“, „poftă bună“ etc. etc. să se zică: „Sănătate!“ Cât mai des și cât mai tare: „Sănătate!“ Sperând astfel în tămăduirea poporului.

Regala inspirație n-a avut efect. „Verba volant!“

*

În lumina gândului adevărat, socialismul este forma de viață cea mai apropiată omului și, fără îndoială, forma viitoare a vieții. (1958)

*

Oamenii încetează de a mai trăi, dar nu toți încetează de a mai vorbi.

*

Banii nu fac fericirea oamenilor.

Desigur, există foarte mult adevăr în această cugetare și ar fi un semn de civilizație înaintată dacă oamenii ar gândi și ar trăi în spiritul acestei maxime; dar, nu pare să fie tocmai așa, cum sună zicala de mai sus.

Mai deunăzi, treceam prin fața magazinului central al loteriilor. Pronosport, Loto etc... Într-una din marile-i vitrine erau expuse, înșirate pe două rânduri, fotografii de-ale diverșilor „fericiți câștigători“. Aceștia țineau în brațe teancuri de bani și pozau

fără vreo umbră de jenă sau discreție. Păreau puternici. Siguri pe ei. Fericiți. Chiar și celelalte persoane aflate în fotografii, alături de câștigători - fie din instituție, fie de-ai familiei - aveau aerul unor personaje extrem de încântate. Desigur, măgulite de faptul că se găseau în apropierea celor vizați de autograf, prevalându-se fiecare cu o părticică din importanța și considerația ce se acordă posesorilor pachetului de bani.

Dacă, personal, continui să cred că nu banii îi fac pe oameni fericiți, admit, totuși, că îi fac nefericiți pe cei ce nu-i au.

În fond, expresia acestor oameni corespundea unei senzații organice, euforice de „mi-e bine!", „mă simt bine!" ce demonstrează - chiar așa, printr-o imagine oarecum vulgară - teoria fericirii! Privindu-i, am încercat, fără voia mea, un sentiment de gelozie, pentru care nu am de ce să mă laud, dar constituie un argument în plus pentru a releva poziția deosebită a celor fotografiați. De remarcat! Cine poate? Ce să poată!?

*

Loteria este singura instituție unde capitalul de investiție este inexistent și netrebuincios. Aceasta pentru că el este garantat și asigurat de purtătorul vizat.

Cetățeanul oferă bucuros și susținut obolul său loteriei pentru că aceasta are darul să-i excite iluzia unui eventual câștig. Conștient sau nu, el își face din această iluzie o extranecesitate. Eșecul nu-l deranjează prea mult, dat fiindcă nu se raportează

decât la un act socotit, de fiecare dată, al trecutului. Concretizarea iluziei beneficiază de o dată fatidică nelimitată căreia cetățeanului îi rămâne tributar fidel.

*

Existența se compune din cereri, din așteptări și din... „ce zice lumea!"

*

Când se vorbește de o mare invenție sau descoperire, se face mai mult caz de naționalitatea autorului decât de valoarea obiectului.

*

Se spune că există oameni proști și oameni deștepți. De cei de mijloc nu se prea vorbește.

Desigur, că cei ziși proști nu sunt cu totul proști, iar cei deștepți nu sunt în totul deștepți. La aceștia din urmă există deseori și o mare doză de prostie. Cercetând diverse fapte, constați că cele mai gogonate prostii au fost comise de oameni deștepți.

În mai puține cuvinte și mai direct, o vorbă bătrânească spune: „Unde e deșteptăciune multă, maică, e și prostie multă".

*

Sufletul n-are vârstă, nici granițe și nici naționalitate.

P.S. Sau dacă vreți,

Inimă:

Numai că e greșit spus. Inima este un organ din corpul nostru, materie! Pe când sufletul... credem c-ar fi esența spirituală a vieții.

*

Tot ce este și toate câte sunt sfârșesc prin a putrezi.

Totul se transformă, nimic nu se pierde... Este o teorie care nu mă prea consolează. Ar fi preferabil ca noi, oamenii, să pierim pur și simplu, ca în filmul *Invadatorii.*

*

Sunt vise ce ți se par realități și sunt realități ce ți se par vise.

*

Am citit despre o nouă bombă. Zisă „neutronică". Ar fi, chipurile, foarte grijulie pentru avutul oamenilor. Suntem asigurați că această bombă nu are efect decât asupra a tot ce este viu. Clădirile sau obiectele de orice natură rămân intacte.

Așa mai înțelegem și noi!... Cel puțin dacă mori, știi că mai rămâne ceva în urma ta! O casă, două, nouă... Stâlpii de felinare etc., etc. Este și asta un progres. În nebunie!

*

Valabilitatea individului în interesul societății, aceasta este important!

*

Cu cea mai bună lamă din lume te poți bărbieri cel mult de 3-4 ori. În continuare, te razi!

*

Foarte multă lume își câștigă noaptea „pâinea zilnică".

*

Când te gândești la numărul imens de oameni care apar pe atâtea scene, în atâtea filme, la

televiziune, la radio, prin circuri și alte arene, fie sportive sau politice... ai impresia că jumătate din „glob“ se străduiește să țină de urât celeilalte jumătăți!

*

Să nu pretinzi discuții interesante pe plajă. Oamenii sunt goi!

*

Ne grăbim viața numărând zilele de la salariu la salariu.

*

Important nu-i norocul, important e să cunoști viața, să acumulezi experiență și să-ți dai seama de ceea ce nu trebuie să faci; să te ferești să faci rău, că binele iese el singur la suprafață.

*

Nu totdeauna când cineva te dorește, înseamnă că te și iubește. Inima e ceva mai sus decât posteriorul.

*

Oamenii luminoși sunt făclii care, la răscruce de drumuri, luminează calea adevărată.

*

Sfătuind oamenii să spună adevărul, îi educi. Insistând că „e bine“ să spună adevărul, îi minți.

*

Ca să aperi pe cei slabi trebuie să te afli de partea celor tari.

*

Oamenii sunt egali în fața legilor. Se spune! Atât.

Oamenii sunt egali în fața lui Dumnezeu. Dar sunt aleși.

Legea egalității oamenilor este condiționată de logica inegalității lor.

Egalitatea oamenilor ar părea legică dacă inegalitatea lor n-ar fi logică.

*

În fond, pensia este un fel de „alocație“ de șomaj.

*

O femeie te poate înșela chiar când te iubește. E și ea om...

*

Ziua bună se cunoaște de dimineață! Dacă nu te duci la gară să iei trenul, la aeroport să iei avionul, sau în automobilul unui amic.

*

Nu sunt trist că vine iarna, ci că a mai trecut un an.

*

Am încercat cele mai bune țigări din lume; nici alea nu mi-au făcut bine.

*

Moartea este în elementul ei numai în viață.Dincolo nu mai sperie pe nimeni.

*

Există și păduchi cu care trebuie să te porți cu mănuși.

*

Omul trăiește cu iluzii... dar fără iluzii, ar fi greu de trăit.

*

Niciodată nu ai prea multe cravate. Și din ce ai mai multe, din ce în ce te servești de mai puține.

*

Fiecare crede că e cineva, acolo unde nimeni nu e nimic.

*

Omul nu stă prea mult pe pământ, în schimb pământul...

Pământul nu se lasă prea mult călcat în picioare.

*

Eu stau numai cu mine, și câteodată tot nu mă suport.

*

Când îți moare un părinte, începi oarecum să putrezești și tu.

*

Cravata care-ți place mai mult nu e întotdeauna cea nouă... și mai niciodată aceea care ți se oferă.

*

Când albești, parc-ai scoate drapelul alb ca să te predai.

*

Când te afli prima dată în altă țară, totul în jur îți reține atenția; numai oamenii te cam lasă indiferent.

*

Niciodată amintirile tale nu corespund exact cu cele povestite de alții, „din auzite".

*

Vârsta înaintată la femei nu e și un semn de „cuminţenie".

*

Unuia tobă de carte, îl prefer pe cel ce știe să mănânce și să se poarte.

*

Mizeriile în viaţă ţi le fac cei mici, nu cei mari.

*

Moartea este cel mai scump lucru. Ne costă viaţa.

*

Bătrâneţea e ceva incalculabil de nou. Ţi se pare foarte curios și foarte trist. Ţi se pare că ești inutil. Ţi se pare că nimeni nu te vede. E foarte bine să ai amintiri, să poţi trăi cu amintiri. Dacă nu le ai, e grav.

Nu mai simt nimic,
Acum sunt nimic...
Dar îi văd pe toţi,
Fie vii sau morţi.

Puţini sunt mai sus,
Câţiva și mai sus.
Cei mai mulţi sunt jos,
Jos și tot mai jos.

*

Mi se pare că televiziunea a nenorocit puţintel lumea. A legat-o de ea.

*

Încă de foarte tânăr am fost un visător. „Ba să fac una, ba să fac alta..."

Până în prezent, peste cincizeci la sută din visele mele s-au realizat. Consider asta un succes.
În consecință, voi continua să visez.

*

Când aduci cuiva un prejudiciu:
Prejudiciile, în general, atrag după ele și alte rele... Există și cazuri, foarte rare, când acest prejudiciu se va întoarce, în timp, în favoarea celui lovit ca să-i aline, în parte, rănile cauzate.
Tu însă - mai târziu sau mai devreme - vei plăti! Nu scapi!

*

Răul ce îl poți face unui om, precum și unui animal, chiar și unei flori căreia îi iei viața rupând-o, îl plătești într-un fel sau altul, să fii sigur! Dar nu-ți dai seama. De ce? Fiindcă ești departe de a înțelege ceva din complexul vieții.

*

Întrebări fără răspuns:
1. Albinele au diabet?
2. Trenul personal al cui o fi?
3. De ce se pun „broaște" la uși și nu raci? Că-s mai solizi.

*

Organismul omului este o mașinărie foarte complicată; și ca tot ce este complicat, are pe ici, pe colo și mici ratări. Ratări pe care dacă nu reușești să le dibui și nu le pui la punct vor acționa și sub influența altor „hibe".

*

Când dormi profund de nu mai știi de tine
E ca și când n-ai fi.
Nu-ți pasă de nimic, de nimeni
Nu-ți pasă de te mai trezești sau nu.

A fi sau a nu fi... îmi pare o formă ilustrativă a unei „figuri de șah“ pe loc sau în mișcare.

Când n-oi mai fi, e ca și când n-ai fost
Nu-ți pare rău că nu ești și poate n-ai fi vrut să fii!
A fi... e mai bine decât a nu fi! Sau viceversa.
Îți pare rău că într-o zi n-o să mai fii.
Dar când nu erai, îți părea rău?

*

Majoritatea pământenilor, se spune că sunt creștini; în realitate sunt păgâni de-a binelea. Nu fac nimic sau aproape nimic care să fie creștinesc. Creștinismul lor se limitează la o formă de expresie neaprofundată, superficială și neangajantă, condamnabil eronată. Numai frica, frica de necunoscut îi mai strânge cu ușa; atunci mai îndreaptă ochii și spre o biserică. Și fiindcă veni vorba... creștinii ăștia se duc câteodată și la biserică, unii chiar regulat. Dar cui se roagă cea mai mare parte? Lui Dumnezeu? Nu. Unor statui sau tablouri. Le duc flori, li se închină, le sărută. Unii chiar le ating cu mâna sau cu fruntea de parcă ar obține un fluid binefăcător. Mare prostie omenească și, mai ales, mare păcat. Să îți faci idoli și să te închini lor. Evanghelia ne lămurește: „*Eu sunt*

Domnul Dumnezeul tău; să nu ai alți Dumnezei afară de mine. Să nu-ți faci ție chip cioplit, nici asemănare vreunui lucru din care este sus în cer, în apă sau pe pământ, să nu te-nchini lor, să nu servești lor!"

Dumnezeu este nevăzut, dar peste tot când crezi în el cu adevărat e și lângă tine și îl simti!

Roagă-te în demnitate, cu gândul la el, fără exhibiții, cu zeci și zeci de cruci și alte exagerări, zise religioase.

Nu uita, „decalogul". Adică: fă-mi Doamne cutare... Dă-mi Doamne cutare... dar tu ce dai? Creștinismul, deci: privit superficial.

*

Trandafirul: floarea cea mai frumoasă, cea mai perfect alcătuită - pare că și natura se mândrește cu el; l-a înarmat cu țepi puternici contra animalelor și oamenilor, ca să nu fie mâncat sau smuls. Briceagul, foarfeca n-au fost prevăzute de natură, așa că bietul trandafir cade victimă omului. El nu e numai tăiat sau rupt, pus ca podoabă în casă sau la îmbrăcăminte, ci este și *mâncat*. Apa de trandafiri și parfumul cel puțin îi dau o oarecare aureolă, îi lasă o dâră de suvenir; sacrificarea lui e scuzabilă, s-ar zice. Eu nu sunt de aceeași părere. Ar fi scuzabil, dacă prin aceasta s-ar putea salva o viață, nu pentru delectarea gloatei...

*

Inima este un fel de perpetuum mobile. Ea nu se oprește decât atunci când curentul care a pus-o în mișcare se retrage din motive de... defecțiuni

organice, uzaj, boli, infecții, răniri și alte elemente de distrugere a vieții. Precum un bec electric.

- De unde vine această energie?

. - Aceasta-i întrebarea. Eu cred că tot ce există pe pământ, este electricitate. Tot ce mișcă pe pământ și în jurul lui este electricitate. Un mare dinam electric care acționează prin frecarea tuturor elementelor existente în Univers în goana lor fără sfârșit, care conduce și experimentează toată această suflare: existență, om, inteligență superioară. Particule ale acestei energii electrice s-ar putea numi suflete...

*

Ești? Exiști! Și-ți pare rău că-ntr-o zi n-o să mai fii, n-o să mai exiști.

- Te întreb: acum mai mulți ani erai? Existai?

- Nu.

- Și-ți pare rău că nu erai?

- ?

- Probabil ai mai existat cândva și este posibil să mai exiști cândva. Poate chiar acum.

*

A fi nu înseamnă neapărat *a ființa.*

A nu fi poate fi invocat prin faptul că n-ar exista materie „vizibilă". Întrebarea pe care o ridică Hamlet rămâne titlul unui monolog de efect al lui Shakespeare. Nu putea fi vorba de „a fi sau a nu fi"; lumea se „reproduce" de milenii.

Poate se referă la individ, la acest interval infim de existență materială, subordonat unui anume scop. Aș îndrăzni să spun: experimental.

1. Elev al Liceului Militar din Craiova.

2. Soldat în timpul *mobilizării* din anul 1941.



3-7. În vizită la Studioul cinematografic al Armatei (lângă domnia-sa, autorul prezentei lucrări). „Monologul" Maestrului (la aproape 85 de ani) - mereu însoţit de gesturile unor mâini neobişnuit de expresive, de privirea proaspătă şi uimită a unor ochi cu o charismă aparte... (foto: Augustin Mosoia).





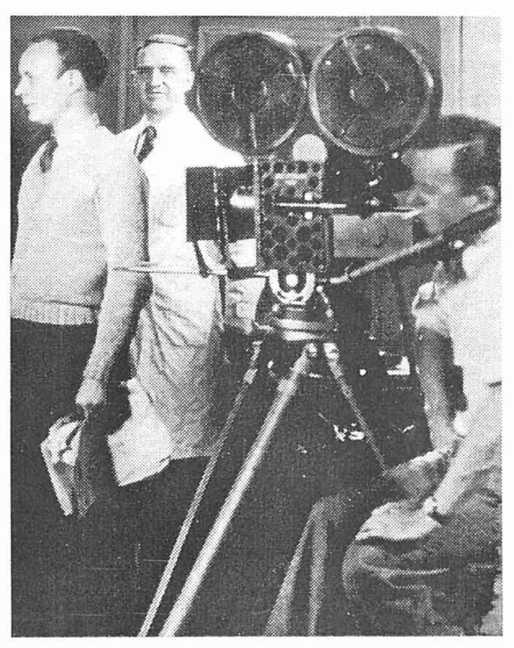


→

8-11. Pe platoul Oficiului Național Cinematografic, la turnarea ecranizării O NOAPTE FURTUNOASĂ (1943), și un cadru din film cu Iordănescu-Bruno, Alexandru Giugaru, Maria Maximilian, G. Demetru, Florica Demion, Radu Beligan





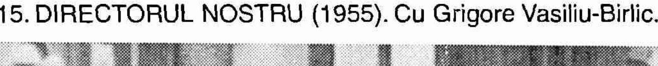


12. MILIONAR PENTRU O ZI (1924).

13. VISUL UNEI NOPȚI DE IARNĂ (1946).
Cu Mișu Fotino, Radu Beligan, Maria Filotti.

14. PANTOFUL CENUȘĂRESEI (1969).
Cu Dorin Varga, Ioana Pavelescu.

15. DIRECTORUL NOSTRU (1955). Cu Grigore Vasiliu-Birlic.





Nu mai simt nimic...
Acum, sînt nimic...
Dar, îi văd pe toţi,
Fie vii sau morţi.
Puţini sînt mai sus,
Câţiva, şi mai sus.
Cei mai mulţi sînt jos
Mai jos şi tot mai jos.

16. La 90 de ani!

17. Rânduri din „hârtiile astea"...

„Un personaj... din altă epocă“

Am stat 10 ani la Paris. Puteam să devin cetățean francez. Dar n-am vrut. Asta a fost mândria mea. Să rămân, așa cum mă simțeam: român. În vremea în care nici francezii nu izbuteau să se afirme în film, un român a reușit să li se impună. Aveam ceva ce nu aveau francezii. Ceea ce i-a atras și le-a dat încredere în mine a fost tocmai faptul că nu vroiam să fiu ca ei. Rămâneam oricând și în orice situație, românul. Chiar dacă ei se încăpățânau să mă numească Georgesco...

*

Eu am vrut să devin actor. Fiind în Franța, m-a împiedicat accentul. Am venit la regie cu regretul de a nu fi făcut teatru. Apoi, descoperind regia, am renunțat la gândul actoriei. M-a prins această profesie, făcând-o. Cred că am avut chemare. Altfel nu rămâneam la ea. Când pun mâna pe aparat, parcă mi se lipește mâna de el. Îl simt. Dar ca să-l stăpânești, trebuie să te simtă și el pe tine... Am luat „microbul“ de a vrea să fac film. A vrea, însă, nu e totul. *A putea.* Altfel, nu te ascultă nimeni. Trebuie să cunoști totul ca să știi ce să ceri, ca să poți controla fiecare colaborator. Unul singur dacă ți-a scăpat din mână, ți-ai ratat unitatea filmului.

*

Pentru mine, totul e un mister; tot ce mi s-a întâmplat e un mister. Cum de am ajuns să mă urc în tren cu o sută de franci în buzunar, ca un coate-goale, și

s-o pornesc într-acolo? Nu știu... Așa tare m-am speriat când am ajuns la Paris, că dacă aveam bani, mă întorceam pe loc... Cum de filmul meu, *Fericita aventură*, a fost primit de presa franceză cu elogii, ca și de cea canadiană, belgiană? Nu știu. Vezi un cuib, vezi colo ouă și peste două săptămâni apare puiul și peste alte două săptămâni zboară. Cum?

*

Nu am nici o rudă. Din partea mamei nu am, din partea tatei nu am. Nici un fel de rudă.

*

Eu am lucrat toată viața. O singură dată am întrerupt, mai exact am fost întrerupt, patru ani... în așa-zisul obsedant deceniu, când am fost dat afară din cinematografie. Nimeni nu știe de ce. Și eram laureat al Premiului de Stat... Am avut câțiva studenți care m-au ajutat... veneau pe ascuns și-mi strecurau pe sub ușă... Și-atunci mi-am vândut și lucruri, pe nimica... două fotolii uriașe pe care le-am filmat în *Directorul nostru*.

*

Am ținut la felul meu, personal, de a vedea lucrurile. E cel mai grav să faci ce-a făcut altul, niciodată nu reușești, nu te-alegi cu nimic. Tu trebuie să cauți...

*

Pentru mine, filmul e gata odată cu decupajul. Îl văd pe de-a-ntregul în minte înainte de a-l vedea pe ecran. De aceea sunt, poate, atât de pretențios la realizare.

*

Mi se întâmplă să fiu sfătuit de cei din jur, când persist în obținerea unui anume lucru: „Lăsați, maestre, ce vă chinuiți, e foarte bine!“ Ei nu pricep că aici îmi joc eu toată viața mea; dacă reușesc sau nu, dacă-mi iese sau nu, fie și un detaliu, toată viața mea personală e în joc.

*

Mulți nu vor să lucreze cu mine. Sunt incomod. Știu. Sunt incomod, când nu găsesc un limbaj comun cu oamenii.

*

Cu mine nu se lucrează deloc ușor. Sunt tipicar și pretențios.

*

La mine predomină vizualul. Citesc o carte, îmi rămân doar imaginile. Nume, străzi, le uit. Altul reține tocmai asta. Mie îmi place enorm să merg, să privesc. Sunt un mare hoinar. Îmi place să văd străzile, îmi place să văd oamenii, cum gesticulează, cum sunt îmbrăcați.

*

Sunt un personaj... Un personaj din altă epocă.

*

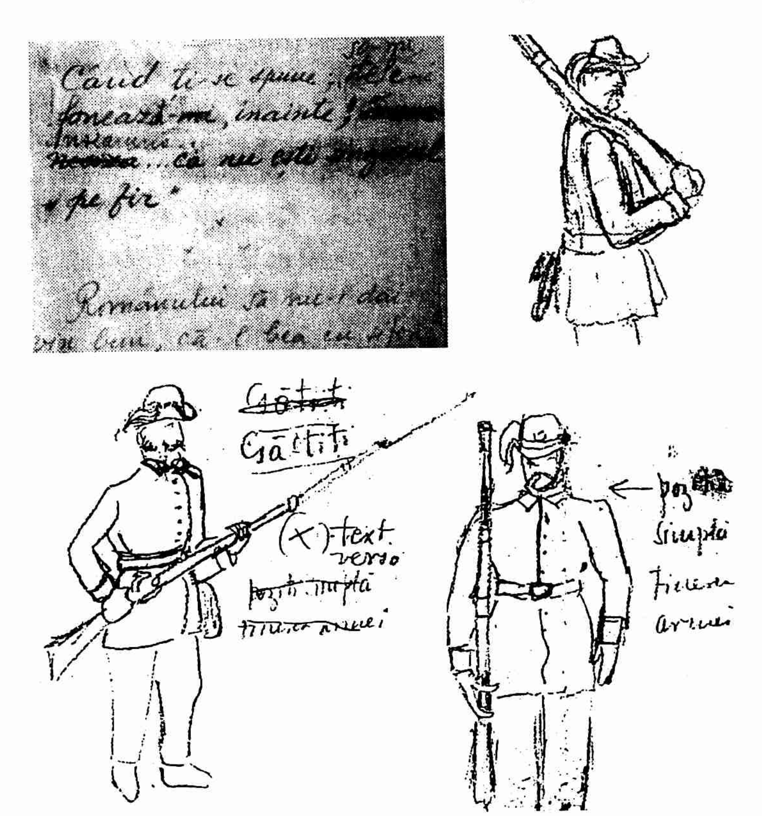
Românul e un tip care, dacă te vede o dată mâncând morcovi, se știe că-i bun la ochi, zice că Jean Georgescu trăiește cu morcovi.

*

Mă simt singur, când dau peste oameni proști și peste oameni răi. (De altfel prostul este și rău). Și în special peste oameni necivilizați.

*

Pentru mine filmul a fost de la început idealul vieții. Să faci cinema, înseamnă să ai în tine ceva, să vezi altfel... Altminteri, „cinema" poate să facă și fochistul blocului, dacă-i dau o echipă.



Extras din „hârtiile alea" și schițe din „caietele de regie" ale lui Jean Georgescu (pentru *O noapte furtunoasă*).

BIOFILMOGRAFIE

1901

-*12 februarie*: Se naște, la București, Ion Georgescu. Tatăl - Emilian (32 ani) este liber profesionist, iar mama - Maria (21 ani), profesoară de lucru manual.

1907-1911

Urmează cursurile școlii primare la București și, după despărțirea părinților, la Iași.

1911

Este admis elev al Liceului Militar din Craiova.

1916

Septembrie: În timpul războiului, liceul militar se retrage la Iași.

1919

- Absolvă liceul militar și se angajează ca funcționar (copist, apoi impiegat) la Departamentul Căilor Ferate.

1921

- Se înscrie și frecventează cursurile de actorie ale Conservatorului de Artă Dramatică - Alexandru Mihalescu, din București, pe care îl absolvă în 1923.

1923,

-7 *mai*: Este scutit de serviciul militar „fiind fiu unic la mamă văduvă".

-1 *septembrie*: La Teatrul Mic, semnează ca actor primul contract pe care îl reînnoiește, anual, până în 1927.

- *30 decembrie:* Prima apariție cinematografică: și anume rolul unui tânăr „bonjurist" în filmul ȚIGĂNCUȘA DE LA IATAC (regia Alfred Halm).

1924

- Regizor, scenarist și actor în comedia de două acte MILIONAR PENTRU O ZI - primul film de autor din istoria cinematografiei românești.

- Actor în filmul NĂBĂDĂILE CLEOPATREI (regia Ion Șahighian). Interpretează rolurile *Marc Antoniu* și *locotenent Azureanu*.

1926

- Talentat grafician, vernisează o expoziție de caricaturi (32 portrete din lumea teatrului) la sala „Mozart" din București.

1928,

- *8 martie:* Inaugurează cursul de actorie cinematografică la școala de mimodramă Sudisk.

- Scenarist și actor (*locotenent Azureanu*) în MAIORUL MURA (regia Ion Timuș).

- Semnează scenariul și interpretează rolul *Gioni* în filmul AȘA E VIAȚA (regia Marin Iorda).

1929

- Este angajat ca actor la Teatrul Vesel din Iași, apoi la Teatrul „Fantasio" din București.

- Turnează, ca regizor, două scurt metraje publicitare: POVESTE DE IUBIRE (reclamă pentru o fabrică de tricotaje) și RĂZBOI FĂRĂ ARME (film de propagandă antialcoolică).

1930

- Pleacă în Franța și se stabilește la Paris. Din dorința de a pătrunde în studiourile celei mai moderne cinematografii europene a timpului, scrie scenarii și „frecventează" aspra școală a figurației actoricești.

1931

- Interpretează rolul unui poștaș în versiunea românească a producției "Paramount" TELEVIZIUNE (regia Jack Salvatori).

1932

- Se căsătorește la Paris cu Raymonde Geneviève Beaupprain, stenodactilografă, în vârstă de 18 ani.

1933

- Regizează filmul de mediu-metraj MINIATURA, pe un scenariu propriu după o piesă de teatru de Georges Bernanos.

- Scrie scenariul pentru filmul de mediu-metraj ÇA COLLE (regia Christian Jaque, cu Fernandel în rolul principal). Participă la întregul proces de turnare a filmului, fiind prima lecție efectivă de cinematografie europeană însușită de tânărul regizor.

1935

- Regizează AVENTURA FERICITĂ. Succes de anvergură europeană al unui veritabil profesionist al ecranului.

1937

- Realizează, ca scenarist și regizor, AMICII DIN ST. HUBERT și documentarul PAVILIONUL ROMÂNESC LA EXPOZIȚIA DE LA PARIS.

1939

-*12 octombrie*: Declanșarea celui de-al doilea război mondial, îl determină să părăsească Franța, revenind la București.

1941

-*13 iunie*: Este mobilizat pentru lucru la Secția Propagandă a Marelui Stat Major și trecut pe statul de război al Oficiului Național Cinematografic.

- Realizează documentarul publicitar STRÂNGEȚI BANI ALBI PENTRU ZILE NEGRE.

1942

-*10 ianuarie*: Începe turnarea filmului *O noapte furtunoasă*. Scenariul (după I.L. Caragiale) și regia: Jean Georgescu.

- *decembrie:* Inaugurează „Cursul experimental pentru cinematografie Jean Georgescu", care va funcționa, cu unele întreruperi, datorate războiului, până în anul 1947.

1943

- *22 martie*: La cel mai mare cinematograf bucureștean - ARO - are loc premiera filmului românesc O NOAPTE FURTUNOASĂ.

- *16 iulie*: Printr-un Decret al Regelui Mihai I este numit „Membru al ordinului Meritul Cultural - gradul de Cavaler cl.II... pentru servicii aduse artei".

1946

- *2 martie*: Premiera filmului VISUL UNEI NOPȚI DE IARNĂ (Scenariul: Jean Georgescu și Tudor Mușatescu; regia: Jean Georgescu), început în 14 februarie 1944, dar întrerupt din cauza războiului.

- Pune în scenă, la București, o dramatizare după SONATA KREUTZER de Lev Tolstoi, cu Mania Antonova și Fory Etterle în rolurile principale.

- Coscenarist la filmul FURTUL DE LA ARIZONA (regia: Mircea Botez), produs de „Balkan-Film Company" și turnat în studiourile budapestane.

1948

- Realizează documentarul PETROLUL, premiat la Festivalul Internațional al Filmului de la Marianske Lazne.

1949

- Semnează scenariul și regia filmului documentar PĂDURILE.
- *1 noiembrie*: Este numit conferențiar la catedra „Măiestria actorului de cinema" din cadrul Institutului de Artă Cinematografică.

1951

- În colaborare cu Victor Iliu, asigură regia filmului ÎN SAT LA NOI (scenariul Petru Dumitriu), distins cu *Premiul pentru regie* la Festivalul de la Karlovy-Vary.
- Revista „Probleme de cinematografie" nr.4/1951 îl acuză cu vehemență pentru „lipsă de interes în însușirea experienței sovietice, în aprofundarea teoriei celei mai înalte cinematografii, a problemelor de bază ale realismului socialist".
- Vizita în studiourile românești a regizorului sovietic G. Alexandrov. Aprecierile elogioase ale acestuia, conform cărora Jean Georgescu este singurul cineast român capabil să producă filme competitive, îi creează o imunitate temporară, stopând atacul denigratorilor.

1952

- Realizează (scenariu și regie) filmele de scurt - metraj: VIZITA, LANȚUL SLĂBICIUNILOR și ARENDAȘUL ROMÂN, după schițele lui I.L. Caragiale.

- Cu ocazia „Centenarului Caragiale“, filmul *O noapte furtunoasă* reintră în circuitul difuzării, fiind însă cenzurat prin tăierea în negativ a unor secvențe și planuri (pierdute astfel pentru totdeauna).
- Este distins cu titlul de Laureat al Premiului de Stat, clasa I.

1953

- *1 martie*: În contextul masivelor epurări din învățământul superior, Jean Georgescu este exclus din rândul personalului didactic al Institutului de Artă Cinematografică.

1954

- *24 noiembrie*: Acuzat că întreține relații personale cu „imperialismul occidental“, este obligat să divorțeze de Raymonde Geneviève Beaupprain. Sfatul Popular al raionului Lenin îi eliberează în aceeași zi două certificate: unul de căsătorie, seria C.d. nr. 841268 în baza actului similar francez din 23 ianuarie 1932, și un altul „de despărțenie“ seria D.b. nr. 213493.

1955

- DIRECTORUL NOSTRU. Regia și adaptarea cinematografică: Jean Georgescu. Prima operă satirică la adresa birocrației comuniste. Filmul este primit de presa oficială cu ostilitate, regizorul fiind incriminat pentru „viziunea artistică greșită“.
- Intervine în apărarea filmului și a regizorului, Victor Iliu, declanșându-se astfel prima polemică privind aplicarea principiilor realismului socialist în cinematografia română.

1956

- Campania împotriva lui Jean Georgescu se amplifică, extinzându-se la întreaga sa creație. Revista „Film" nr. 4/1956 găzduiește un articol de o duritate extremă în care regizorul Sică Alexandrescu îl acuză de grave deformări ideologice în intrepretarea lui I.L. Caragiale.

1957

- Scrie scenariul pentru filmul *Două lozuri* după I.L. Caragiale. Refuzând compromisurile și avântul funcționăresc în creația artistică, Jean Georgescu se opune realizării filmului într-un timp record pentru Festivalul de la Edinburgh. Gestul său este receptat de autorități ca o sfidare a intereselor naționale de moment.

- Centrul de Producție Cinematografică „București" reziliază contractele prin care Jean Georgescu fusese angajat să scrie scenariile *Păcat boieresc* și *Estrada*, fiind obligat să returneze sumele încasate anticipat.

1958

- Academia de Artă Dramatică absolvită de Jean Georgescu în 1923 nu este recunoscută de autorități ca instituție de învățământ superior. Ca atare, Centrul de Producție Cinematografică „București" nu îl confirmă în calitate de regizor, fiind retrogadat din funcție.

1959

-11 mai: Jean Georgescu este forțat să părăsească Studioul Cinematografic „București"...

1960

- Stațiunea Experimentală Stuficolă „Delta Dunării" din Maliuc-Tulcea îl solicită pentru realizarea unui

documentar de scurt metraj privind valorificarea industrială a stufului...

1961

- *septembrie*: Este încadrat la Casa de Creație Populară a municipiului București pentru a instrui formațiile artistice de teatru „Club Grivița Roșie“ și „Direcția Regională C.F.R. București“.

1962

- *august*: Câștigă un concurs de epigrame lansat de ziarul „Informația Bucureștiului“, cu un catren dedicat constructorilor de locuințe.

1963

- Încercându-se a se repara nedreptatea făcută unui artist de excepție, este rechemat în activitate. Realizează la Studioul „Alexandru Sahia“, ca scenarist și regizor, documentarul artistic de montaj LANTERNA CU AMINTIRI - o valoroasă istorie în imagini a filmului românesc.

1965

- MOFTURI 1900. Scenariul (după șapte schițe de I.L. Caragiale) și regia: Jean Georgescu.

1969

- Regizează, pe un scenariu propriu, ultimul său film de ficțiune: PANTOFUL CENUȘĂRESEI.

1971

- Este distins cu „Ordinul Muncii“, clasa I.

1975

- Apare în comedia cinematografică NU FILMĂM SĂ NE-AMUZĂM realizată de Iulian Mihu, în rolul propriei persoane: *Regizorul*.

1976

- Realizează, pentru televiziune, filmul de scurt metraj AMICIȚIE.

1970-1980

- Scenariile propuse caselor de producție îi sunt returnate, rând pe rând, pentru modificări. Jean

Georgescu refuză sugestiile, retrăgându-și de fiecare dată lucrările*.

---

* Semnificative în acest sens sunt două documente aflate în arhiva lui personală:

Tovarășului Dumitru Ghișe, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste 13.VII.1972

Dat fiind personalitatea tovarășului Paul Everac, ca autor dramatic, precum, în bună măsură și a mea, ca realizator cinematografic - am constatat - în urma elaborării de către subsemnatul a decupajului regizoral rezultat din materialul cuprins în scenariul tovarășului Paul Everac „La patru sezoane", că o înțelegere între noi privind viitorul film este exclusă. Viziunea cinematografică ce, normal, trebuie să-mi aparțină, neconvenind autorului.

În consecință, mă aflu în situația nedorită de a vă încunoștiința, cu mult regret, că trebuie să renunț să realizez filmul pe care mi l-ați încredințat („La patru sezoane").

Cu stimă deosebită,
Jean Georgescu

*

Către
Tov. Jean Georgescu

Vă facem cunoscut că în ședința sa din 17 dec. 1977, Comisia de specialitate de pe lângă ACIN a discutat scenariul prezentat de Dvs. „Frumoasele din Pașcău".

1. Decupajul este un model de profesionalism și înaltă ținută artistică.

2. Pentru realizarea acestui film comisia recomandă autorului următoarele:

- Funcționara de la poștă să fie prezentată în acțiune pe tot parcursul scenariului;

- Pentru sublinierea criticii sociale, concursul de frumusețe să fie o acțiune de diversiune;

- Să se diferențieze mai bine personajele Popescu Ou, coloneii, avocații etc.

Președinte,
s.s.indescifrabil

1983

- *martie*: Este sărbătorit, în cadrul Asociației Cineaștilor cu prilejul aniversării a 40 de ani de la premiera filmului *O noapte furtunoasă*.

1986

- Iulian Mihu îi dedică un scurt metraj în două acte, intitulat *Portret Jean Georgescu*.

1987

- La Editura „Meridiane“ apare monografia *Lanterna cu amintiri. Jean Georgescu și filmele sale* de Olteea Vasilescu.

1990

- Sala „Eforie“ a Cinematecii Române primește numele patriarhului cinematografiei românești „Jean Georgescu“.

1994

- *februarie*: Singur și bolnav, la 93 de ani, se căsătorește cu Ioana Stericiu, asistentă medicală pensionară pe care o cunoscuse în perioada când lucra ca instructor artistic la Clubul „Grivița Roșie“.
- *7 aprilie*: Se stinge din viață Jean Georgescu, la București.

CUPRINS

Tehnoredactor: KLARA GALIUC

Coli de tipar: 2,5
Bun de tipar: decembrie 1996
Apărut: 1996

Tiparul executat la QUADRIMPEX - București



”Filmul este o artă de sinteză. Un cocteil, dacă s-ar putea spune. Un cocteil în «**or**». Adică: se ia un mot**or**, un regiz**or**, un operat**or**, niște film col**or**, adaugi un decorat**or**, nu uiți de act**or**... și pe deasupra torni revelat**or**. Amesteci bine și... ce iese, Dumnezeu știe! Publicul spectator gustă mixtura. Îi place sau nu-i place... depinde de dozajul pe care ai știut să-l faci în alegerea elementelor din rețeta acestui cocteil...“

JEAN GEORGESCU

CENTENARUL CINEMATOGRAFULUI ROMÂNESC

ISBN 973-33-0344-5

Lei 5 500